

Tre skritt fram og ett tilbake

*En analyse av det kvinnelige subjektet i norsk populærfilm etter
1950*

Camilla Lindgren



Masteroppgave i medievitenskap

Våren 2008

UNIVERSITETET I OSLO

Sammendrag:

I en forlengelse av kjønnsdebatten som har satt sitt preg på norsk kulturliv i det nye millenniumet har min misjon vært å undersøke et utvalg kvinnelige subjekter i norsk populærfilm, med vekt på hvor autonom hun til enhver tid framstår i fiksjonsuniverset. Analyseobjektene er hentet fra ulike epoker i norsk filmhistorie etter 1950, og kan hver for seg betraktes som et innlegg i samtidas samfunnsdebatt. Med utgangspunkt i Algirdas Julien Greimas' aktantmodell, kartelegger jeg subjektene ulike funksjoner i fortellingen og åpner med det for en videre og mer kjønns spesifikk analyse. I den følgende undersøkelsen drøfter jeg hvordan Yvonne Hirdmans teorier om reproduserende og potensielt undertrykkende prinsipper utfordres og opprettholdes i filmene *Støv på hjernen* (1959), *Hustruer* (1975), *Frida med hjertet i hånden* (1991) og *Mars & Venus* (2007). Analysen viser at forventninger til subjektene ofte er koblet til kjønns spesifikke og konstruerte roller som legger føringer på individets valg og muligheter. Subjektene har imidlertid en sjanse til å bryte med disse, og det gjør de med varierende hell. De som lykkes i å utfordre gjeldende samfunnsstrukturer, framstår som normbrytere og idealer for kommende generasjoner. Det er påfallende at den nyeste filmen, tar et steg tilbake i forhold til de tidligere progressive kvinneskikkelsene. Selv om Ida i *Mars & Venus* i stor grad unndrar seg stereotypisering, klarer hun ikke å overskride sjangerkonvensjoner og filmens moral.

Abstract:

As an extension of the debate that has influenced Norwegian culture in the new millennium, my mission has been to explore a selection of female protagonists in Norwegian popular movies, focusing on how autonomously she appears at any given time in the fictional universe. The objects of analysis have been picked from different eras of Norwegian movie history after 1950, and can by themselves be viewed as a part of the public debate in their time. With Algirdas Julien Greimas' actant model as a starting point, I explore the protagonists' different functions in the stories and in doing so; I pave the way for a more gender specific analysis. In the following investigation I discussed how Yvonne Hirdman's theories on reproducing and potentially suppressing principles, are challenged and upheld in the movies; *Støv på hjernen* (1959), *Hustruer* (1975), *Frida med hjertet i hånden* (1991) and *Mars & Venus* (2007). My analysis shows that the expectations one has for the subjects often are connected to gender specific and constructed roles which influence the individual's choices and opportunities. However the protagonists have the possibility to break free of these roles, something they do with varied degrees of success. The female characters that succeed in challenging existing social structures emerge as norm breakers and ideals for coming generations. It is striking that the most recent movie actually moves backwards compared to the progressive female characters of the earlier movies, and even though the female character in *Mars & Venus*, Ida, manages to avoid being stereotyped to a large degree, she is unable to supersede the genre conventions and the morale of the movie.

Takk til:

Veileder Anders Fagerjord, for gode samtaler i start- og sluttfasen.

Tuva, som har bidratt med verdifull diskusjon og kjærkommen distraksjon.

Rannveig, som inviterte meg på seminaret som trigget problemstillingen.

Hyggelig og nyttig hjelp fra personalet på Filmens Hus.

UiO og IMK som er et fantastisk sted å være og lære.

Kattekvinnene, for usedvanlig godt selskap og masse motivasjon.

Øvrig familie og venner, som jeg alltid kan komme hjem til.

Og sist, men mest av alt;

Takk til min kjære Lars Erik, for uvurderlig hjelp i innspurten, og for stadig oppmuntring og
kjærlig omsorg.

Innholdsfortegnelse:

1. Innledning	1
1.1. Bakgrunn for oppgaven	1
1.2. Begrunnelse for valg av tema	4
1.3 Videre struktur for oppgaven	4
2. Metode og utvalg	6
2.1 Metodiske refleksjoner	6
2.2 Utvalg:	7
2.2.1 Om filmenes sjangertilhørighet	11
2.3 Sammendrag av filmene	12
2.3.1 Støv på hjernen (1959)	12
2.3.2 <i>Hustruer</i> (1975)	13
2.3.3 Frida med hjertet i hånden (1991)	14
2.3.4 Mars & Venus (2007)	15
3. Fortelle teori	17
3.1 Representasjon i feministisk medieteor i	17
3.2 Stereotyper	19
3.3 Fortelling	20
3.3.1 Klassiske Hollywood-film	21
3.4 Sjanger	22
3.4.1 Komediens muligheter og begrensninger	24
4. Aktantmodellen	26
4.1 Aktantanalyse	27
4.1.1 Støv på hjernen	28

4.1.2 Hustruer	28
4.1.3 Frida med hjertet i hånden	29
4.1.4 Mars & Venus	30
4.2 Oppsummering av aktantanalysen	30
4.3 Aktantmodellens svakheter	32
5. Kjønnsteori	34
5.1. Kjønnsforskning	34
5.2 Kjønnssystemet	36
5.2.1 Mannen som norm	37
5.2.2 Dikotomier	38
5.2.3 Kjønnskontrakten	39
5.2.4 Kritikk og svar	41
6. Filmanalyser	43
6.1 Støv på hjernen (1959)	43
6.1.1 Sosial og filmhistorisk kontekst	43
6.1.2 Samtida i filmen	44
6.1.3 Stereotyper	46
6.1.4 Mannen som norm	48
6.1.5 Dikotomier	51
6.1.6 Å utfordre kjønnskontrakten	52
6.2 Hustruer (1975)	55
6.2.1 Sosial og filmhistorisk kontekst	55
6.2.2 Samtida i filmen	56
6.2.3 Stereotyper	57
6.2.4 Mannen som norm	59
6.2.5 Dikotomier	61
6.2.6 Å utfordre kontrakten	64
6.3 Frida med hjertet i hånden (1991)	67
6.3.1 Sosial og filmhistorisk kontekst	67

6.3.2 Samtida i filmen	68
6.3.3 Stereotyper	69
6.3.4 Mannen som norm	71
6.3.5 Dikotomier	73
6.3.6 Å utfordre kjønnskontrakten	76
6.4 Mars & Venus (2007)	78
6.4.1 Sosial og filmhistorisk kontekst	78
6.4.2 Samtida i filmen	79
6.4.3 Stereotyper	80
6.4.4 Mannen som norm	82
6.4.5 Dikotomier	85
6.4.6 Å (ikke) utfordre kjønnskontrakten	86
7. Konklusjon	89
7.1 Å være, eller ikke være, subjekt i egen tilværelse	90
7.2 Muligheter og begrensninger	92
7.3 Å våge og utfordre kjønnskontrakten	94
7.4 Roller i revers?	95
8. Litteraturliste	99

1. Innledning

1.1. Bakgrunn for oppgaven

Norsk film har siden omkring årtusenskiftet opplevd en ny opptur. Økonomisk og kreativ satsning på området har ført til at det lages flere og bedre filmer, som når ut til et bredt og stadig begeistret publikum. I følge Norsk filminstitutt ligger noe av grunnen til suksessen i de senere års omlegging av støtteordninger, samt opprettelsen av Norsk Filmfond i 2001. Den internasjonale interessen for norsk film og norske regissører er også betydelig økende. Det begynte da Petter Næss' filmatisering av *Elling* ble nominert til Oscar i klassen for beste utenlandske film i 2001. Rekordmange norske filmer var representert ved filmfestivalen i Cannes i 2006, og samme år mottok Norge og regissør Bobbie Peers sin første Gullpalme for kortfilmen "Sniffer" (2005).

Norsk films vei mot stjernene har imidlertid ikke vært en udelt triumfferd. I kjølvannet av suksessen har en stadig tilbakevendende debatt i filmmiljøet fått nytt liv. Den dreier seg om kvinnes plass, både bak kamera og på lerretet, og høsten 2006 blusset den opp med fornyet styrke. Bakgrunnen denne gangen var nedslående tall i nye rapporter omkring kvinners faktiske tilgang og muligheter på produksjonssiden i norsk film. I forlengelsen av denne debatten, har det blitt diskutert hvorvidt, og eventuelt hvordan, det påfallende fraværet av kvinnelige filmskapere rammer mangfoldet i bransjen og dermed også tilbudet til kinopublikummet. Debatten har nådd sine høydepunkter i diskusjoner omkring kvoterings spørsmål, og har resultert i ambisiøse politiske mål og økonomiske tiltak i regi av kultur- og kirkeminister Trond Giske. I Sverige herjet den samme debatten etter lignende undersøkelsesresultater et par år tidligere. Problemstillingene hos "söta bror" var, og er, i stor grad de samme som her hjemme¹.

30. august 2006 samlet bransjefolk og andre interesserte seg til seminaret "Hvor står kvinner i norsk filmbransje – og hvor burde de stå?" på Filmens hus i Oslo. Seminaret ble holdt i regi av Norsk filmutvikling, og temaet for dagen var den nylig dokumenterte skjeve kjønnsbalansen i norsk film². Salen var i følge deltakerlisten besatt av 173 kvinner og 30 menn. Fokuset blant talerne lå i stor grad på de usynlige mekanismene i bransjen som er med på å opprettholde status quo. Disse ble blant annet bekreftet gjennom Arbeidsforskningsinstituttets rapport "Når menn velger menn og kvinner velger menn" (2004), samt en kvalitativ undersøkelse om rekruttering til norsk filmproduksjon utført av AC Nielsen

¹ Se for eksempel *Hur svårt kan det vara? Filmbranschen, jämställdheten och demokratin* (2004).

² Se Kjetil Lismoens referat fra seminaret her: <http://www.filmdir.no/dokVisSide.asp?id=865>.

i 2006. Her framstår norsk filmbransje i stor grad som en gutteklubb preget av homososial reproduksjon. Ved nyansettelser har menn en, bevisst eller ubevisst, tendens til å prioritere andre menn som gjerne ligner dem selv. Anonyme informanter innrømmet at det foregår heftig nettverksbygging i en liten bransje, og flere menn uttalte seg skeptisk om hvordan en ofte dobbeltarbeidende kvinne skulle kunne skjøtte sitt arbeid med samme glød og pågangsmot som en mann. Undersøkelsen "Tallenes tale" utført av Kulturmeglerne for norsk filmbransje i 2006, presenterer harde tallfakta som viser konsekvensene av denne ukulturen. Studien konkluderer med at både når det gjelder nøkkelposisjoner i produksjonen og pengestøtte til manusutvikling, er fordelingen om lag åtti mot tjue prosent i menns favør. Dette til tross for at kjønne er like godt representert i filmutdannelsen. I den grad det er mulig å spore en utvikling mellom 2002 og 2006, konstateres faktisk en svak negativ tendens for kvinnene.

Det ser ut til å være bred enighet om at bransjen er moden for forandring, men mange kvier seg for å angripe såkalte skjulte strukturer i systemet. Den nederlandske medieforskeren Liesbet van Zoonen påpeker imidlertid at dette ikke er noe nytt fenomen. Direkte eller indirekte diskriminering fra mannlige kolleger er, og har alltid vært, det største hinderet for kvinner som vil inn og opp i filmbransjen (van Zoonen 1994:52). Og selv om kvinner og menn skulle gå inn i bransjen med like forutsetninger, støter kvinnene ofte på bevisste og ubevisste strategier som fører til at de på vei opp i systemet stagnerer etter en viss tid. De stanger hodet i det såkalte glasstaket som setter en effektiv stopper for deres vei mot makt og innflytelse.³

I et debattinnlegg i Dagbladet påpekte regissør Alexander Eik manglende initiativ og stå-på-vilje hos kvinnene, og forarget seg over hvor "patetisk (det er) å se de kvinner som straks roper ut om 'skjulte mekanismer' og 'usynliggjøring' når deres prosjekter ikke kommer gjennom nåløyet hos bevilgende myndigheter" (Eik 2006). Filmskaper Margreth Olin svarte på denne kritikken på seminaret til Norsk filmutvikling: "Ikke si at vi trenger å gå på bøllekurs. Tiden har kommet for handling! Jeg har en utålmodighet i meg fordi vi har et ansvar. Vi har en forbanna plikt til å lage historier som speiler eller tangerer det våre døtre bærer inne i seg! Og det er kun praktisk politikk som duger."

Her er Olin inne på temaet som har blitt diskutert i forlengelsen av debatten om bransjestruktur: hvilke konsekvenser medfører skjevfordelingen av produksjonsmidler på innholdssiden i norsk film? Dagen etter seminaret utdyper Olin sitt poeng i et intervju med

³ Begrepet *glass ceiling* ble vanlig på midten av 1980-tallet. Uttrykket brukes om usynlige strategier som særlig stenger kvinner og minoritetsgrupper ute fra toppjobbene i arbeidslivet (Bielby og Bielby 1996:248).

Klassekampen: ”Vi har ulike erfaringer fordi vi er to ulike kjønn, og det gjør at vi kan fortelle ulike historier. Slik det er i dag må jentene ofte identifisere seg med mannsrollen, fordi kvinnerollene er biroller som ikke har noe å by på” (Holmøy 2006). Med disse uttalelsene følger troen på at flere filmer og flere kvinner bak kamera vil medføre et fordelaktig mangfold i karakter og historier som presenteres på lerret. Argumentene bunner i at så lenge menn styrer bransjen i den grad de gjør nå, er det først og fremst deres historier som får plass på filmduken, mens kvinnen reduseres til ubetydelige bifigurer og objekt for den mannlige blikket.⁴

Filmregissør Anja Breien påpekte i et intervju med Dagsavisen at som all annen historieskriving, er også ”(...) historien om norsk film en historie om menn fortalt av menn.” (Brække 2007). Lignende kritikk ble framsatt av Norges etter hvert godt etablerte stjernesjakk, Ane Dahl Torp og Pia Tjelta i forbindelse med Amandapris-utdelingen 2006. Dette året var bare fem av de 26 nominerte kvinner, og nominasjonskomiteen innrømmet at det var vanskelig å finne gode kandidater. Dahl Torp og Tjelta var opprørt over det begrensede repertoaret de som kvinnelige skuespillere tilbys, og ønsket seg flere sterke og mer komplekse roller. ”Jeg har lest få manus til dags dato som får frem dobbeltheten i kvinneskikkelsen. Det er enten hora eller madonna. De menneskelige prosessene vi går gjennom er ikke avhengige av kjønn. Derfor håper jeg det blir skrevet flere sterke kvinneroller” uttalte en håpefull Tjelta til Dagbladet like før prisutdelingen (Gudmundsdottir og Hobbestad 2006).

Det er liten tvil om at den norske filmbransjen framstår gammeldags i et samfunn som påberoper seg likestilling, og hvor kjønnskategoriene for lengst er satt i bevegelse. Likevel lever tradisjonen med å bygge historier omkring stereotype oppfatninger av kvinner og menn i aller høyeste grad, spesielt i klassisk populærfilm. Ignorantene trekker på skuldrene, mens andre hvisker om stans i utviklingen, eller til og med et tilbakeslag for det kvinnelige subjektet i norsk film.

Med utgangspunkt i fire fiksjonsfilmer hentet fra ulike tidsepoker etter 1950, vil jeg undersøke hvordan kvinner framstilles i norsk populærfilm, før og nå. *Hvor autonom er kvinneskikkelsen i disse filmene? Hvilke endringer og utviklingstrekk kan eventuelt spores i løpet av de siste femti år?* Særlig to aspekter er viktige: Hvor sentral er kvinnen som

⁴ Filmteoretiker Laura Mulvey introduserer uttrykket *the male gaze* i artikkelen ”Visual pleasure and narrative cinema” (1975). Begrepet henviser til blikket i kommersiell film, både hos tilskuere av begge kjønn og den mannlige protagonisten på lerretet.

handlende aktør i fortellingen? Hvilke muligheter har hun (til enhver tid) til skape sitt eget liv, og hvem eller hva skaper eventuelt begrensningene?

1.2. Begrunnelse for valg av tema

Det er flere grunner til at debatten over viktig. Mediene er en hegemonisk institusjon, på linje med for eksempel skole, kirke og rettsvesen. Store deler av mediens enorme makt ligger i deres muligheter til å konstruere virkeligheten for et bredt publikum. Det ser ut til å være av allmenn oppfatning at mediene reflekterer de rådende verdier i samfunnet. Når noen temaer eller verdier framheves i mediene, er det samtidig et uttrykk for at disse er bedre eller viktigere enn andre. Derfor er nyhetsmediene underlagt lover som pålegger dem å være nyanserte, kritiske og mangfoldige i kildebruk, og på den måten sørge for at konsumentene selv kan vurdere, og på nytt konstruere, hvordan de oppfatter virkeligheten og hva som er "ekte" for dem.

Film er også en mektig formidlingskanal som er med på å forme tilskuerens virkelighetsoppfatning og identitetsdannelse. Film vurderes imidlertid som kultur, hvis primære oppgave er å underholde, og er derfor ikke pålagt det samme samfunnsansvaret som informasjonsmediene. Samtidig har kommersiell fiksjonsfilm i stor grad tradisjon for å framstå så realistisk og troverdig som mulig i den tiden den ble laget (Bordwell, Staiger og Thompson 2002:3). Det gjør filmmediet til en del av vår nasjonale identitet og dessuten en form for historieskriving som er en viktig del av vår kulturarv. I det såkalte likestillingssamfunnet bør vi dermed kunne forvente at filmene framstiller en ganske annen kvinnetype enn femtitallets ekteskapskomedier.

Forskning på nasjonal filmproduksjon har økt i omfang de siste årene, men store deler av den norske filmhistorien er likevel ikke på langt nær så godt dokumentert som ønskelig.

1.3 Videre struktur for oppgaven

I neste kapittel følger en redegjørelse for valg av metode og analyseobjekter, inkludert korte sammendrag av hver film. Kapittel tre har et filmteoretisk fokus, hvor strukturalisten Algirdas Julien Greimas' aktantmodell står sentralt. Ved hjelp av denne modellen analyserer jeg dybdestrukturen i de enkelte filmene, og sammenligner subjektene prosjekter og funksjoner i fortellingen. Aktantanalysen åpner for en grundigere og mer kjønns spesifikk undersøkelse av filmene. Etter en foreløpig oppsummering, presenterer jeg i kapittel fem den svenske historie- og kjønnsprofessoren Yvonne Hirdmans teori om kjønns systemet. Denne teorien danner

grunnlag for analysene som følger i kapittel seks. Her ser jeg nærmere på filmuniverset som kvinnene lever i. Hvilke restriksjoner lever de under, og hvilke muligheter har de eventuelt til å bryte med samfunnets normstrukturer? I hvor stor grad benytter de seg av disse mulighetene, og hva blir eventuelt konsekvensene?

I tråd med Hirdmans teori, tror jeg at tiden den enkelte filmen ble til i, er av antatt stor betydning for hvordan kvinneskikkelsene framstår. Siden alle analyseobjektene i større eller mindre grad kan betraktes som et innlegg i samtidas offentlige debatt, har oppgaven en naturlig historisk og samfunnsmessig forankring.

Kapittel sju oppsummerer hovedfunnene i oppgaven, og gir en pekepinn på hvilken retning norsk film bør ta framover. Jeg har, tross debatten innledningsvis, ingen ambisjoner om å analysere sammenhengen mellom filmskaperens kjønn og framstillingen av kvinneskikkelsene.

2. Metode og utvalg

2.1 Metodiske refleksjoner

Avgjørelsen om å anvende kvalitativ tekstanalyse for å undersøke problemstillingen ga seg i stor grad selv, da et viktig mål for oppgaven er å undersøke sammenhenger og utviklingstrekk. Man kan tenke seg at en innholdsanalyse med et større utvalg filmer også kunne vært hensiktsmessig, men det ville blitt alt for omfattende innenfor rammene av en masteroppgave. Komparativ tekstanalyse er en vanlig metode i mange teoritradisjoner, blant annet feministisk teori og fortelle teori, som er viktig i denne oppgaven (*Metodebok for mediefag* 2002:62). Metoden innebærer en kvalitativ og fortolkende tilnærming til de utvalgte filmene, og åpner for utfyllende analyse og refleksjon. Den gir også nødvendig rom for å undersøke komplekse og symbolske framstillinger som vanskelig kan beskrives med ønskelig nøyaktighet i en datamatrise. I dette tilfellet har det også vært hensiktsmessig å studere forhold utenfor teksten, da oppgaven har et ønske om å undersøke hvordan filmene passer inn i en større samfunnsmessig kontekst. Jeg har lest mye (kvinne)historie, og forsøker hele tiden underveis i oppgaven å illustrere hvordan reelle samfunnstendenser kommer til syne i filmene. Selv om analysen er forankret i en sosial kontekst, har jeg imidlertid ingen ambisjoner om å undersøke faktiske publikumsreaksjoner.

Både medievitenskapen og kjønnsforskning er tverrfaglige og relativt unge disipliner, som er i stadig utvikling. Et begrep som særlig må behandles i et nyansert perspektiv er kjønn. For den videre oppgaven er det viktig å understreke at min forståelse av kjønn samsvarer med *gender* i det engelske språket; som en sosial og kulturell konstruksjon.⁵ Ved henvisning til biologisk kjønn vil dette bli presisert. Sistnevnte skille mellom kvinner og menn er likevel av betydning, da det ofte danner grunnlag for utformingen av det sosiale kjønn.

⁵ I det engelske språket skiller man mellom *sex* og *gender*. Begrepene henviser til to ulike måter å forstå kjønn på, hvor førstnevnte omfatter det som gjerne kalles biologisk kjønn. Det siste innebærer en forståelse av kjønn som noe sosialt konstruert, og åpner dermed for diskusjon av kjønnskategoriene. En biologisk eller psykologisk tolkning av begrepet medfører en determinisme som ville gjort hele oppgaven uinteressant.

2.2 Utvalg:

Støv på hjernen (1959)

Hustruer (1975)

Frida med hjertet i hånden (1991)

Mars & Venus (2007)

Å komme fram til et rettferdig utvalg har vært en lang og vanskelig prosess. Det mest ideelle ville vært å bruke en mengde filmer for å sette sammen et representativt utvalg, men på grunn av oppgavens begrensede omfang har jeg valgt å fokusere på fire nøye utvalgte filmer. I tillegg til å lese filmhistorie har jeg også sett mange av de største norske filmene etter 1950, slik at jeg kan snakke om trender i filmhistorien av egen erfaring. I utgangspunktet var det eneste kriteriet for utvalget at analyseobjektene skulle være fiksjonsfilmer med handlingen lagt til tiden de ble til i. På den måten håpet jeg å kunne spore hvordan kvinnens posisjon og muligheter i filmuniverset er knyttet til normer og idealer i samtida. Det var en selvfølge at det måtte finnes kvinner i sentrale roller som ga et godt analysegrunnlag, men ikke nødvendigvis i hovedrollen.

Det ble tidlig klart at et tilfeldig utvalg var lite hensiktsmessig, da det verken gir noen garanti for nok framtrekkende kvinneskikkelser eller godt nok sammenligningsgrunnlag mellom filmene. Valget falt derfor, naturlig nok, på et strategisk utvalg, og jeg bestemte meg tidlig for å basere analyseobjektene på publikumssuksess, i tillegg til relevans i forhold til problemstillingen. En ytterligere begrensning er at de valgte filmene skal kunne knyttes til tidsmessige epoker i norsk filmhistorie. Jeg forsøkte å finne fram til de mest klare trendene i filmhistorien, basert på sjangerpopularitet og dominerende politiske og kulturelle rørelser i samtida. Epokeskiftene i norsk film er ikke alltid klart atskilte, er det likevel mulig å spore tendenser som gjerne følger den generelle samfunnsutviklingen.

Jeg har valgt å konsentrere meg om perioden fra 1950 og fram til i dag. På denne måten dekker jeg eventuelle endringer over en drøy femtiårsperiode som starter med den norske kinooppturen i årene etter krigen. Med om lag femten års mellomrom gjør jeg relativt store sprang, men oppnår likevel et jevnt og hensiktsmessig utvalg som følger de mest tydelige trendene i filmhistorien.

Populærkulturens store nedslagsfelt og stadig sterkere posisjon i offentligheten var også et viktig moment i utvelgning av analyseobjekter. Gjennom lesning av statistikk og

filmanmeldelser har jeg kommet fram til et utvalg som består av filmer som mange har sett, og som i sin tid har appellert til et bredt og heterogent publikum, uavhengig av utdanning, bakgrunn og politisk tilhørighet.

Siden det ikke finnes noen offisiell eller entydig norsk filmkanon, startet jeg med å undersøke særlig kritikerroste og prisbelønte filmer. Det viste seg imidlertid raskt å være lite fruktbart. Eksempelvis ble Arne Skouens *Ni Liv* (1957) kåret til beste norske film av folket i 1991, men må utelukkes både fordi filmene er et historisk drama fra andre verdenskrig, og fordi den ikke gir tilstrekkelig grunnlag for en analyse av kvinneskikkelser. Det dukket opp mange lignende opplevelser underveis i utvelgelsesprosessen.

Det endelige utvalget er i stor grad basert på en oversikt over de førti mest sette norske filmene etter 1950⁶. Utredningen er laget av rådgiver i Norsk filmfond, Nils Klevjer Aas i 2002, og ble blant annet presentert i Verdens Gang 30. mars det året. Listen domineres av folkekomediene på 1950- 60 og- 70-tallet. Øverst troner *Flåklypa Grand Prix* (1975), foran *Operasjon Løvsprett* (1962) og mitt første analyseobjekt; *Støv på hjernen* (1959).

***Støv på hjernen* (1959)**

I norsk etterkrigstid domineres kinolerretet av voldsomme krigsdramaer, sammen med deres rake motsetning; folkekomedier og filmfarser. Basert på publikumstall er Øyvind Vennerøds filmatisering av Eva Ramms bok *Med støv på hjernen* (1958) den mest suksessfulle representanten for de såkalte ekteskapskomediene som regjerte på kinoene fra rundt 1950 til midt på 1960-tallet. Filmen hadde et besøkstall på omtrent 1,5 millioner og var mest sett det tiåret. *Støv på hjernen* harselerer med datidens husmorsverdier med fokus på matlaging, husarbeid og omsorg for kjernefamilien. Med humor som redskap skrapes filmen i den blankpolerte overflata til den norske middelklassefamilien. Her lever hjemmeværende kvinner etter husmorbokas rigide regler, og kontrollerer hverandre med argusøyne. Samtidig problematiseres de underliggende spørsmålene omkring kvinnens rolle i hjemmet, ekteskapet og sitt eget liv. Filmen har ved første øyekast en samtidig bekreftende og opprørske funksjon som jeg finner interessant for problemstillingen.

⁶ Det fins åpenbare svakheter ved slike lister. Lenge telte kinoene kun billettinntekter, ikke faktisk antall besøkende. Tallene er dessuten basert på inntjeningen hos kun de 20 - 25 største kinoene i landet. Man regner likevel med at disse tallene gir en reell pekepinn på antall publikummere.

Hustruer (1975)

Mot slutten av 1960-årene fortsetter norskproduserte komedier å trekke folk til kinosalen, med filmer om Olsenbanden, Fleksnes og Bør Børson. Samtidig dukket det opp stadig flere sosialrealistiske samtidsdramaer som viser seg å bli det radikale 70-tallets dominerende sjanger. Blant anmeldere ble det et særlig kvalitetskrav at filmene behandler samtidas samfunnsmessige aspekter (Skretting 1997:151). Arbeiderkonflikter blir problematisert i *Streik* (1975), og kjønnsrollene settes på prøve i Anja Breiens *Hustruer* (1975). De gamle klassevenninnene Mie, Heidrun og Kaja i *Hustruer* sjarmerte og provoserte et bredt publikum, og anmelderne beskrev filmen som ”morsom” og ”viktig” i kraft av sin eksperimentelle form og samfunnskritiske replikk. Filmen ble solgt til 22 land og gjorde regissør Anja Breien internasjonalt anerkjent. Hun har senere høstet både Amandapris for beste norske film (*Hustruer – ti år etter*, 1986), Æres-Amanda (2005) og Aamot-statuetten, for fremragende innsats for norsk film og filmproduksjon (1982).

Frida med hjertet i hånden (1991)

På 1980-tallet opplever vi den såkalte ”helikopterperioden” i norsk film, også kalt ”fortellingens tiår” (Solum 1997:189). Tida preges av actionfylt og spenningsorientert film som hentet inspirasjon fra amerikanske produksjoner i stil og innhold. Både *Orions belte* (1985) og den Oscar-nominerte *Veiviseren* (1987) ble vurdert som analyseobjekter på grunn av sin enorme popularitet. Ingen av filmene viste seg imidlertid å være fruktbare i en analyse av kvinneskikkelser. Noe av forklaringen ligger kanskje i at actionsjangeren tradisjonelt prioriterer mannlig utfoldelse framfor framtreende kvinneskikkelser. Eva i *Orions belte* er en potensielt interessant karakter, men hun forsvinner etter det første kvarteret av filmen, og dukker ikke opp igjen før i små glimt de siste 25 minuttene.

Går vi videre til begynnelsen av 1990-tallet, viser statistikken at det satses stort på familiedramaer og ungdomsfilm. Her er jentene godt representert, både i *Søndagsengler* (1996), *Høyere enn himmelen* (1993), og mitt valg; *Frida med hjertet i hånden* (1991). Alle filmeksemplene er regissert av Berit Nesheim. *Frida med hjertet i hånden* er den eneste ikke-amerikanske filmen som nådde Film & Kinos topp ti-liste over mest besøkte filmer i Norge det året den kom ut⁷, og vant i 1992 Amandaprisen for beste norske film.

Jeg var først skeptisk til at Frida er flere år yngre enn de øvrige kvinneskikkelsene i oppgaven, men kom til at nettopp dette er et interessant poeng. Fridas hverdag dreier seg i stor

⁷ 157 082 besøkende. Tallet er basert på publikummere ved kinoene i de tjue største byene i Norge (Medienorge 2008)

grad om å finne sin plass her i verden og skape sin identitet. Hun er i en fase hvor ungdommelig naivitet og tro på framtida påvirker valgene hun gjør i prosessen mot status som kvinne. Fridas familiesitasjon er dessuten symptomatisk for samtida. Moren er skilt og lever som alenemor med ansvar for to pubertale tenåringsjenter. Dette utgjør en interessant kontrast til kjernefamilien i *Støv på hjernen*.

***Mars & Venus* (2007)**

Filmhistorien etter årtusenskiftet er ennå ikke skrevet, og det kan være vanskelig å spore tendensene i sin egen samtid. Listen over utgitte filmer de siste årene varierer i tema og sjanger. Ved siden av en rekke barnefilmer og dokumentarer er imidlertid romantiske komedier særlig sterkt representert. Til tross for kategorien noen vil avfeie som en ”typisk kvinnesjanger”, figurerer stadig flere menn som hovedrolleinnehavere i disse filmene.⁸ Norske eksempler på filmer som reflekterer samfunnsmessige normendringer i kjønnskategoriene, er *Kvinnen i mitt liv* (2003), *Buddy* (2003), *United* (2003) og *Tatt av kvinnen* (2007). Her framstår gjerne mannen med langt mykere verdier enn tidligere, og han portretteres ikke bare i kraft av å være mann, men også som kjæreste, far og venn. Han er forelsket, han er klønete og han er usikker på seg selv.

Som en slags motsats til denne ”feelgood”-sjangeren, har det dukket opp stadig flere norske filmer som utspiller seg i rene gutteunivers. I *Izzat* (2005), *Uno* (2004), *Uro* (2006) og *Lange, flate ballær* (2006) er det muskelbygging, fotball, voldsorgier, øl og hevnoppgjør som preger bildet. Det er ingen overraskelse at disse filmene tilbyr et heller snevert utvalg av kvinneskikkelser. Valget av analyseobjekt fra denne tida falt derfor på *Mars & Venus* (2007), hvor en mann og en kvinne diplomatisk nok deler hovedrollen. I promoteringen av *Mars & Venus* er det lagt stor vekt på at dette er ”en film alle kjenner seg igjen i”. Filmen ble heftig markedsført som en høyaktuell romantisk komedie med fokus på moderne parforhold. I filmen oppstår det gnisninger mellom mor og far i en småbarnsfamilie. De har ulike prioriteringer i livet og sliter med å finne tid til hverandre. *Mars & Venus* ble en viktig del av kjønnsrolledebatten i norsk film samme dag som den hadde premiere.

⁸ Denne trenden ser vi tydelig i både amerikansk og britisk film allerede fra midten av 1990-tallet. Se for eksempel publikumssuksessene *Fire bryllup og en gravferd* (1994), *Notting Hill* (1999), *I blanke messingen* (1997) eller *High Fidelity* (2000).

2.2.1 Om filmenes sjangertilhørighet

Først etter å ha gjort utvalget, oppdaget jeg at alle filmene har humoristiske elementer i seg, selv om de ikke nødvendigvis sorteres under samme merkelapp i DVD-hylla. Alle filmene omhandler dessuten "vanlige folk" fra hvite middelklassefamilier. Disse likhetstrekkene kan være et uttrykk for flere ting. Det kan selvsagt være tilfeldigheter som avgjør, eller det kan bety at kvinner er mer framtrædende i komiske sjangere. Mest sannsynlig er det nok at filmene som appellerer til de største publikumsmassene i stor grad er underholdningsfilmer som byr på en latter i hverdagen.

At alle filmene til en viss grad kan kalles komiske, setter ytterligere premisser for analysen. Komedie er en sjanger som gjør det mulig å formidle samfunnskritikk uten å støte noen. Latteren tar brodden av alvorlige temaer og gjør dem lettere å svelge fordi man ikke nødvendigvis tar konfliktene på alvor. I tillegg baserer komediesjangeren seg i stor grad på gjenkjennelse hos publikum, noe de gode besøkstallene vitner om.

Populærkulturell film er i stor grad varer for et publikum. Når produktet reproducerer rådende tanker omkring hva kvinner og menn representerer, eller er, vil dette ofte være et uttrykk for hva filmskaperne tror at publikum ønsker seg. Derfor er det viktig å påpeke at oppgavens konklusjon muligens ville sett annerledes ut dersom jeg bevisst hadde valgt filmer ut fra andre kriterier enn popularitet.

2.3 Sammendrag av filmene

2.3.1 Støv på hjernen (1959)

I en blokkleilighet på Lambertseter i Oslo bor Randi og Gunnar Svendsen sammen med sine to sønner. De har vært gift i om lag åtte år, og lever som så mange andre middelklassefamilier på 1950-tallet. Som alle de andre ektemennene i drabantbyen, sørger Gunnar for familiens økonomi, mens Randi legger sin stolthet i husmoryrket. Jo renere lakenene er, og jo blankere vinduene skinner, jo mer tilfreds er hun tilsynelatende med tilværelsen. De andre kvinnene i Randis oppgang er også hjemmевærende, og det foregår hele tiden en intern konkurranse om hvem som til enhver tid har det penest, renest - og ikke minst mest slitsomt.

I leiligheten over Randi og Gunnar bor herr og fru Helgesen. Han er mye bortreist, og hun bruker mer tid foran speilet enn ved kjøkkenbenken. Dette anses selvsagt som uakseptabelt blant de hardtarbeidende husmødrene, men Randis mann syns derimot at den kulturinteresserte fru Helgesen er alt det hans kone ikke er: ”både morsom å snakke med, søt og pen å se på, og sikkert like spennende som før”.

Randis venninne, Edna Grindheim, er også skjøvet ut i kulden av den harde kjernen i blokka. Hun jobber ikke, men engasjerer seg i ulike foreninger som tar så mye tid at hun gjerne serverer sin mann hermetiske fiskeboller til middag. Med oppfordring om å droppe den tidkrevende søndagsmiddagen til fordel for familiært samvær, stifter Edna Radikale Husmødres Forening (RHF). Tross sine uenigheter om hva som er viktig i livet, er det Edna Randi går til for å få hjelp da hun mistenker Gunnar for å ha et forhold til fru Helgesen. For hermetiske fiskeboller til tross, Ednas mann er like forelsket i henne som før. Etter krav fra venninnen melder Randi seg motvillig inn i RHF, og gjør så godt hun kan for å følge reglene om å skape en mer avslappet atmosfære i hjemmet. Likevel fortsetter Gunnar og fru Helgesen å avtale nye møter, og etter råd fra Edna går Randi i gang med å ”utvikle seg selv som kvinne og menneske”. Hun investerer i et lekkert undertøysett, og drar på biblioteket hvor hun ber om å få låne ”noe interessant, noe høytliggende”.

Konflikten eskalerer da Gunnar kommer sent hjem etter et ”styremøte” og finner Randi i sofaen sammen med den nye vaktmesteren som har fikset radiatoren. Dagen etter vil han gå søndagstur alene, men Randi observerer at han slår følge med fru Helgesen, og sammen med barna og vaktmesteren drar hun etter dem. De møtes på Frognerseteren, hvor Randi opptrer som vennligheten selv og foreslår at alle drar hjem til dem for å hygge seg etter turen. Vel hjemme får Gunnar nok av flørtingen mellom Randi og vaktmesteren, og synes visst ikke fru Helgesen er særlig spennende lengre. Etter å ha jaget gjestene hjem, kommer det

endelige oppgjøret mellom mann og kone. Etter kortvarig krangling hvor beskyldningene hagler og skyld fordeles, erklærer Gunnar sin kjærlighet til Randi. Hun svarer med å la oppvasken stå, mens ektemannen omfavner henne. Harmonien i forholdet er gjenopprettet.

2.3.2 Hustruer (1975)

På femtenårsjubileet for folkeskolen treffes det gamle trekløveret Mie, Heidrun og Kaja igjen for første gang på mange år. Da festen tar slutt på morrakvisten, er imidlertid ingen av dem klare for å dra hjem. De setter jobb- og omsorgsforpliktelser på vent og innleder en tredagers rangel hvor de gamle klassevenninnene blir kjent med hverandre på nytt. De skraper sammen det de har av penger, og får en ekstra slant av Kajas mor. I løpet av de tre dagene ute av hverdagslivets rutiner, opplever venninnene mer enn de antakelig har gjort hver for seg de siste tre årene. De sjekker opp tilfeldige mannfolk på gata, overnatter ute, krangler med uteliggere i parken og drar på fest med to spandable fotografer som de treffer på bar. Festen forlater de imidlertid i avsky etter at Kaja finner en oppblåsbar dukke. De snakker om livene og drømmene sine, hvordan alt var og hvordan det har blitt. Dagene preges av krangling, betroelser, gråt, latter og ukvinnelig mye øl.

Kaja er gravid i syvende måned og forsøker flere ganger å unnskyldes seg med at hun må hjem til advokatmannen og sønnen Peik, men de andre overtaler henne til å bli. Heidrun skryter tidlig på seg å være mor til ei lita jente, men det viser seg etter hvert at hun har ”pause” fra mannen sin og ikke ønsker seg barn i det hele tatt. Da rangelen starter er Heidrun den eneste som er i arbeid, mens de andre venninnene er hjemmeværende mødre. Underveis i filmen får Heidrun sparken på sjokoladefabrikken, delvis på grunn av sin skarpe tunge og sterke rettferdighetssans. Det er nettopp disse egenskapene som stadig fører henne i konflikt med Kaja, som er en stillefaren forkjemper for tradisjonelle verdier. Hun har liten erfaring med menn og er fullstendig avhengig av ektemannens økonomiske velvilje.

Mie sliter med å ”bli sett” i forholdet til sin ektemann, Jon, som hun har tre barn med. Tidligere har Jon vært utro, og nå har Mie tatt seg en elsker som gir henne alt det hun savner hjemme. Likevel er hun glad i ektemannen, og sliter med å velge mellom dem. Mie og Jon gjennomgår et kort, men heftig oppgjør og forsoning da hun er hjemom, men hun reiser raskt igjen da han vil dra på arbeidet fordi hun endelig kan passe ungene.

Rangelens siste utflukt går til Danmark med båt. Underveis får Kaja beskjed om at ektemannen har etterlyst henne hos politiet. Hun får panikk, og fortvilet over sin egen uansvarlige adferd de siste dagene, legger hun skylden på de andre. Det som utarter seg til en

heftig krangel, ender i tårer før latter og ny fredsslutning mellom venninnene. Heidrun går av båten i Danmark, men da de to andre ankommer Oslo står hun allerede klar og vinker dem velkommen. Hun har tatt flyet fra Danmark for å være sammen med Kaja og Mie, nå som de endelig har funnet tilbake til hverandre.

2.3.3 Frida med hjertet i hånden (1991)

Frida med hjertet i hånden er en oppvekstfilm fra Oslo. Frida er tretten år og bor sammen med moren, Bente, og storesøsteren, Kaisa som hun stadig krangler med. Frida har i løpet av sommerferien lagt sin elsk på den tyske filosofen og psykoanalytikerens Erich Fromm sin bok *Om kjærlighet*. Hun suger til seg Fromms visdom og prøver teoriene på omgivelsene. Selv sjonglerer hun sin fascinasjon for tre ulike gutter med en barnslig optimisme og letthet. Hun drømmer om ferieflørten Raymond, lengter etter Andreas som hun traff hos pianolæreren, og Martin i klassen: ”han holder jeg på med til daglig”, sier Frida med største selvfølgelighet.

Da Frida får brev fra faren som forteller at han skal gifte seg på nytt, setter hun i gang et prosjekt for å hjelpe moren å finne en kjæreste. Uten Bentes viten rykker hun inn en kontaktannonse i avisa og plukker ut de svarbrevene hun liker best.

På skolen sliter Frida med å tilpasse seg enhver form for autoritet. Hun er stadig i konflikt med læreren Skar, og har ingen jentevenninner hun er sammen med. Hennes eneste venn er tilsynelatende nabogutten Kristian som sliter med å holde følge når Frida tester sine høytsvevende teorier om kjærligheten på ham.

En dag treffer Frida tilfeldigvis Karl. En voksen mann som har låst nøklene inne i bilen. Frida hjelper ham, og de blir gode venner. De bruker mye tid på å diskutere de store spørsmålene i livet; religion og kjærlighet. Karl har mistet troen på kjærligheten, men Frida er fremdeles optimist. Det skal senere vise seg at årsaken til Karls knuste hjerte er Bente, Fridas mor. Uvitende om familierelasjonene, hjelper Karl Frida med å svare morens friere. Han er også til stede da hun filmer dem i Frognerparken, for at moren enkelt skal kunne velge hvem hun liker best.

Etter hvert får Frida selv problemer i kjærlighetslivet. Hun tilbringer stadig mer tid sammen med Martin og dumper de andre guttene. Idet hun tar dette valget har imidlertid Kristian allerede gjort henne en bjørnetjeneste og gjort det slutt med Martin på Fridas vegne. På bursdagsfesten til Camilla i klassen, som også er forelska i Martin, tvinger Frida Kristian til å kysse henne i et forsøk på å gjøre Martin sjalu. Hun er i ferd med å gi opp kjærligheten, men klamrer seg fremdeles til håpet om å finne en kjæreste til moren. Uten å informere Bente

inviterer hun en av mennene hjem og legger til rette for romantikk. Moren oppfatter ikke hva som skjer, og tror at det er lærer Skar som kommer for å diskutere Fridas oppførsel på skolen. Etter kort tid ender selvsagt prosjektet i total katastrofe, og Frida søker trøst hos Karl. Da hun sovner på sofaen, finner han adressen hennes i lommeboka, og skjønner hvem hun er datteren til. Han henter Bente og de snakker sammen.

Frida føler seg lurt, og vil ikke snakke med verken moren eller Karl, som nå er kjærester. Etter en lang samtale med faren sin, finner hun imidlertid ut at kanskje ikke alt er så håpløst likevel. Karl er tross alt en av dem hun liker aller best. Samme kveld river Frida ut de siste sidene i Fromm-boka, og på skolen dagen etter spør hun om Martin vil være med å skulke. Det vil han.

2.3.4 Mars & Venus (2007)

Ekteparet Ida og Mathias er begge tidlig i trettiåra og har etablert seg innenfor tradisjonelle familierammer. Sammen har de barna Emil og Selma, samt en leilighet med behov for oppussing. Begge sliter med å sjonglere jobb, familieliv og behovet for selvrealisering, og de klarer ikke å bli enige om hva som skal prioriteres i deres felles hverdag. I et forhold hvor begge ”gjør så godt de kan” mens den mye omtalte tidsklemma spøker i bakgrunnen, er det partnerskapet som til slutt taper kampen om tida. Ida jobber som arkitekt og blir vist mye tillitt på arbeidsplassen. Hun henter hjem størsteparten av inntekten til familien, noe som er problematisk for Mathias som mistrives i kontorjobben sin.

Konflikten toppe seg da Mathias kjøper seilbåt for sparepengene deres, uten Idas samtykke. I en opphetet diskusjon foreslår hun spydig at han flytter ut i båten hvis han er så glad i den, hvilket han gjør omgående. Herifra eskalerer konflikten, og den neste timen er vi vitne til en rekke omveltninger i livene til de to. Handlingen preges av karakterenes tilpassning til den nye hverdagen, krydret med mer eller mindre humoristiske innslag i form av hevnaksjoner partene i mellom. Ida flytter inn i ny leilighet og klarer seg tilsynelatende bra som alenemamma, men er ensom i sin nye hverdag. Hun jobber hardt med et viktig prosjekt på jobben, men den nye livssituasjonen påvirker innsatsen hennes og hun må til slutt svelge stoltheten og be om hjelp for å komme i havn med arbeidsoppgavene.

Da Ida kommer for seint til sønnens bursdag, innser hun at hun ikke mestrer det nye livet, i hvert fall ikke alene. Hun oppsøker Mathias og barna, og sier hun vil være hos dem. Kvelden før den avgjørende presentasjonen på jobben, ringer hun og ber noen andre steppe inn i hennes sted. Hun tilbringer natten i båten sammen med familien, og da hun våkner er båten er i ferd med å legge til kai midt i Oslo, akkurat i tide til presentasjonen. Ida omfavner

denne gesten og inntar talerstolen med et stort smil. Hun gjennomfører et svært vellykket framføring, og passer selvsagt på å takke sin elskede ektemann, ”som har vært der, og ikke vært der.”

”Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size.”

- Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929)

3. Fortelle teori

Et sentralt spørsmål i problemstillingen angår karakterenes aktivitetsnivå. Det er derfor viktig å undersøke hvorvidt kvinnene i de ulike filmene er aktive eller ventende i sin streben etter å nå et eventuelt mål. For å kartlegge de ulike subjektens funksjoner og viktighet i filmfortellingen, anvender jeg den franske strukturalisten Algirdas Julien Greimas' aktantmodell. Gjennom en dekonstruksjon og analyse av fortellingen, bestemmes blant annet fortellingens subjekt, noe som igjen sier noe om filmens perspektiv. I tillegg lokaliseres subjektets objekt; vedkommendes prosjekt og mål.

Før analysen av filmenes dybdestruktur er det imidlertid viktig å se nærmere på hvordan medieforskere tradisjonelt har tenkt om subjektens rolle og plassering i filmfortellingen.

3.1 Representasjon i feministisk medieteori

Et yndet debatt i blant annet medievitenskapen og sosiologien dreier seg om hvorvidt, og i hvilken grad, samfunnet eller enkeltpersoner påvirkes av det som formidles gjennom mediene. En beslektet diskusjon dreier seg om hvorvidt mediene kan eller bør speile samfunnet vi lever i. Sosiologisk orienterte feminister i USA på slutten av 1970-tallet besvarte sistnevnte spørsmål med et klart ja. Den politiske og intellektuelle bevegelsen som gikk under navnet *Images of Women*, inkluderer viktige feministiske forkjempere som Marjorie Rosen, Joan Mellen og Molly Haskell. Sistnevnte skriver i introduksjonen til boka *From reverence to rape - The treatment of Women in the Movies* at: ”Movies are one of the clearest and most accessible of looking glasses into the past, being both cultural artefacts and mirrors” (Haskell 1987:xviii). Med dette utgangspunktet så *Images of Women*-bevegelsen med bekymring på datidas mangelfulle representasjon av kvinner, både på film og i mediene generelt. De reagerte også på at de kvinnene som faktisk ble viet plass på skjermen, i stor grad framsto stereotype, seksualiserte og som dårlige rollemodeller. Gjennom eksempelvis

innholdsanalyser, var de sosiologiske inspirerte feministene blant annet opptatt av å spore myter om kjønn og kjønnsroller som gjenspeiles i den klassiske filmen. Via bevisstgjøring håpet de å inspirere til endring i form av et bredere og mer realistisk utvalg kvinnetyper som representerte attraktive identifikasjonsobjekter.

Images of Women møtte sterk kritikk fra andre feministisk orienterte forskere, i første omgang fra Europa.⁹ Psykoanalytiske og strukturalistiske teoretikere savnet mer konkrete teorier og et klarere definert begrepsapparat hos amerikanerne. Særlig opptatt var de av å markere et tydeligere skille mellom virkelige kvinner og representasjoner av kvinner.

Siden 1970-tallet har feministiske teoretikere i den vestlige verden latt seg inspirere av mange ulike fagfelt, og har generelt jobbet ut fra langt mer nyanserte utgangspunkt enn *Images of Women*. Heller enn å trekke likhetstegn mellom kvinner på film og i den virkelige verden, har man vært opptatt av å kartlegge og avsløre potensielt undertrykkende samfunnsmekanismer som formidles gjennom mediene (van Zoonen 1994:3-5). En av grunntankene i feministisk medieteor i dag, er at gamle forestillinger om feminitet og maskulinitet bekrefte og opprettholdes blant annet gjennom filmer. Eksempelvis har kvinner i den vestlige filmverdenen tradisjonelt blitt framstilt som betydningsfulle utelukkende i relasjon til andre, særlig i forhold til en mann eller familien (Gauntlett 2002:47).

Det hersker i dag bred enighet om at verken litteratur, film, eller engang nyhetsmediene presenterer virkeligheten nøyaktig slik den er, men snarere konstruerer mer eller mindre nyanserte bilder av den. Det som formidles til det brede publikum gjennom mediene, kan aldri bli noe mer enn en *re-presentasjon*, en fortolkning av et reelt objekt, av virkeligheten (Larsen 1999:24). Likevel inngår disse bildene som en viktig del av individets sosialiseringsspross. I kraft av sin posisjon som videreformidler av generelle normstrukturer og "common sense", bidrar mediene til å forme vår oppfatning av verden rundt oss (van Zoonen 1994:24). Det betyr ikke nødvendigvis at (en) film alene har noen umiddelbar effekt, eller at den virker likt på alle. Filmens påvirkningspotensial inngår i samspill med den enkeltes sosiale og kulturelle bakgrunn, og dens potensielle konserverende funksjon må betraktes som en langsom prosess.

⁹ Disse ble gjerne kalt *cinefeminists*. Blant disse var den britiske feministen Claire Johnston som var tidlig ute og kritiserte *Images of Women* sin måte å betrakte film på. Hun, og mange med henne, etterlyste et mer semiotisk og ideologikritisk utgangspunkt for analyser av kjønnsrepresentasjon (White 1998:118).

3.2 Stereotyper

Både kvinner og menn tillegges gjerne et sett av holdninger og verdier som fører med seg et tilsvarende repertoar av forventninger basert på deres biologiske kjønn. Denne formen for forenkling og stereotypisering skjer også av hele samfunnsgrupper, som oftest av de som befinner seg under majoriteten i det sosiale hierarkiet. Generaliseringen oppstår gjerne på grunnlag av unyanserte framstillinger som formidles via mediene. Historisk sett har særlig kvinner, homofile og svarte vært offer for negativ og urettmessig stereotypisering (Dyer 2002:1).

Stereotypisering av hele menneskegruppe er i utgangspunktet kritikkverdig, fordi det er et fenomen som overser individuelle nyanser og særtrekk. Det er imidlertid ikke dermed sagt at den til enhver tid er uriktig – formodentlig springer disse antakelsene ut av reelle situasjoner og hendelser. Problemet er at stereotypene framstår statiske og sjelden endrer seg i takt med kulturen. Dette skaper grunnlag for misoppfattelser blant allmennheten, og ikke minst for hvordan individet kan komme til å oppfatte seg selv (Turner 2006:170).

Filmskapere arbeider ikke etter lovpålagte regler om å framstille noe så nyansert eller realistisk som mulig, men står fri og mektig til selv å iscenesette sine subjekter. De kan uforpliktet forme sine karakterers kvaliteter, også når det gjelder kjønn og seksualitet. For å frambringe lett gjenkjennelige karakterer og situasjoner, benytter filmskaperen seg gjerne av virkemidler som stereotyper, overdrivelse og ironi.

Med stereotypene følger et sett av forventninger til karakterenes egenskaper og handlingsmønstre, og den kommersielle filmen skuffer sjelden når det gjelder å innfri disse. For kvinnes del innebærer det ofte å kjenne sin posisjon, både i hjemmet og på en eventuell arbeidsplass. I vestlig populærfilm lever fortsatt forestillingen om at mannen skal være aktiv, og kvinnen passiv, blant annet i jakten på det motsatte kjønn – til tross for at kvinnens personlige lykke ofte viser seg å være avhengig av en (ekte)mann. Undersøkelser viser også at det tilsynelatende eksisterer et behov for å definere kvinnen i langt større grad enn mannen. Husmor, kone, elskerinne, vamp eller jomfru, er alle begrensende kategorier som har en determinerende effekt på karakteren (Stam 2006:171). Disse stereotypene innebærer en større eller mindre grad av underkastelse eller selvoppofrelse som den handlingsstyrende mannen sjelden underlegges. Dersom kvinnene beveger seg utenfor de restriksjoner som gjelder for deres karaktertype, venter det som oftest en eller annen form for negativ sanksjon underveis i filmfortellingen.

Med kvinnens posisjon som passivt objekt følger gjerne en rekke (negative) egenskaper som preger hennes atferd og muligheter. Blant såkalte kvinnelige egenskaper regner man passivitet, avhengighet, emosjonalitet og irrasjonalitet. Mannen, derimot, er alt kvinnen ikke er: aktiv, initiativrik, stabil og rasjonell (Turner 2006:104). Disse dikotomiene, brukes aktivt som virkemidler for å drive filmfortellingen framover. Hvor virkelighetsnær filmen virker, og hvor ekte karakterene framstår, avhenger imidlertid av flere faktorer, blant annet av filmens sjanger, stil og innhold. I det følgende skal vi derfor se nærmere på den klassiske Hollywood-filmen og komediesjangeren.

3.3 Fortelling

Det er hensiktsmessig for den videre analysen å finne fram til en definisjon som kan gjelde for alle typer fortellinger, enten den er skriftbasert eller visuell, klassisk eller utradisjonell. På 1960-tallet var særlig de franske strukturalistene Roland Barthes, Claude Bremond og Algirdas Julien Greimas opptatt av å undersøke grunnleggende strukturer i alle fortellinger. Ved å granske fortellingen uavhengig av dens produsenter og konsumenter, kom disse forskerne fram til en felles konklusjon: Fortellingene er gjerne forskjellige på overflaten, men følger de samme prinsippene i dybdestrukturen (Hausken 1999:56).

I følge strukturalistene er utgangspunktet for en fortelling alltid en situasjon eller tilstand med potensial for forandring. Deretter følger en begivenhet eller handling, som oftest motivert av karakterene i fortellingen. Hendelsen endrer tilstanden og resulterer i en ny situasjon. Endringen kan være til det bedre, en forbedrings-fortelling, eller den kan gå fra en positiv situasjon til en negativ, altså en forverrings-fortelling (Bordwell og Thompson 2004:69).

Denne endringsprosessen er helt sentral i en definisjon av begrepet fortelling. I sin introduksjonsbok *Film Art*, foreslår filmforskerne David Bordwell og Kristin Thompson derfor "... a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space" (Bordwell og Thompson 2004:69). I denne definisjonen er kausale situasjonsendringer helt essensielt, og den plasserer fortellingen i tid og rom. Likevel er ikke dette en tilstrekkelig beskrivelse. Definisjonen til Bordwell og Thompson blir for vid, blant annet fordi man her kan oppfatte virkeligheten som en fortelling. Et kanskje banalt, men viktig argument er at en fortelling er *noe som fortelles*, samt at den har en menneskelig interesse (Hausken 1999:67). På bakgrunn av alle disse kravene, har Jostein Gripsrud laget en innskrenket definisjon som både inkluderer et menneskelig perspektiv, og samtidig utelukker alt som ikke er en fortelling:

”En fortelling er en framstilling av et menneskelig (eller menneskelignende) subjekt som har et prosjekt (vilje, ønske, begjær) og som gjennomlever en kjede av kausalt sammenhengende begivenheter” (Gripsrud 2002:193).

Når man taler om en særlig type fortelling er det mulig å innskrenke definisjonen ytterligere. I avsnittet under gir jeg en kort beskrivelse av tradisjonen som i stor grad gjelder for mine analyseobjekter: den klassiske Hollywood-filmen.

3.3.1 Klassiske Hollywood-film

Fra tidlig i filmens historie har en stadig aktuell modell å lage film etter preget vestlig filmkultur. Denne stereotypen kalles gjerne for klassisk Hollywood-film, eller den kanoniske billedfortelling.¹⁰ Disse filmene bygger på det samme grunnmønsteret både når det gjelder stil, fortellestrategier og konstruksjon av tid og rom. Tradisjonen vokste fram og etablerte seg i Hollywood i årene før 1920 og var spesielt dominerende i filmverdenen fram til 1960. Fortsatt følger størsteparten av vestlig filmproduksjon denne modellen fra Hollywoods gullalder (Bordwell, Staiger og Thompson 2002).

I de aller fleste tilfeller tenker vi ikke engang over hvordan en fortelling er konstruert når vi ser fiksjonsfilm. I den klassiske Hollywood-filmen er det vanlig at handlingen forløper i kronologisk rekkefølge, og utvikler seg stort sett i den retningen publikum forventer seg. Med utviklingen av publikums kunnskap om filmfortellinger, har det blitt stadig mer populært å lage eksperimentelle filmer som utfordrer tilskueren intellektuelt. I Norge er *Hawaii*, *Oslo* (2004) og *Naboer* (2005) eksempler på slike filmer. Også i møte med en klassisk Hollywood-film, gjennomgår tilskueren en konstant hermeneutisk prosess. Det er imidlertid sjelden krevende å skape en fornuftig mening ut fra de hintene man presenteres for underveis. Et unntak er den klassiske detektivhistorien, som ikke har et sammenfallende forhold mellom fabel og susjett¹¹, men som er en så veletablert sjanger at publikum er inneforstått med at oppnøsting og løsningen kommer til slutt.

I den klassiske Hollywood-filmen framstår hovedpersonene som psykologiske enkeltindivider med klare prosjekt, de har et mål. Dette målet dreier seg (som regel) om enten å *ha* noe eller *være* noe. Gjennom en rekke konflikter og kausale hendelser vil det fortellingens subjekt enten nå målet sitt, eller feile i forsøket. Det er vanlig at hovedpersonen

¹⁰ Kjært barn har som kjent mange navn. Den klassiske Hollywood-filmen omtales også gjerne som *mainstream*-film, populærfilm, mønsterfabel eller bare klassisk film.

¹¹ Susjett er betegnelsen på uformingen av fortellingen, mens fabelen henviser til det faktiske hendelsesforløpet i fortellingen slik den rekonstrueres på bakgrunn av susjettet (Gripsrud 2002:201).

er involvert i to prosjekter; ett personlig som omhandler vedkommendes kjærlighetsliv, og ett av mer offentlig karakter. Løsning av den offentlige konflikten er gjerne en forutsetning for å nå det private målet. For eksempel må helten redde verden eller vinne krigen før han kan leve lykkelig sammen med kvinnen han har lengtet etter.¹² På vei mot målet vil subjektet møte motstand, som oftest i form av andre personer. Subjektet, problemene, målet og handlingsprogresjonen er klart definert, og fortellingen ender med en avslutning eller løsning som tilfredsstillende publikum (Bordwell, Staiger og Thompson 2002:16). Mens *Hustruer* delvis motsetter seg en slik generalisering, er denne strukturen svært tydelig i handlingen i *Støv på hjernen*: Randi må ta et oppgjør med seg selv og gjøre opprør i blokka for å vinne mannens gunst tilbake. Filmen slutter med at ekteparet omfavner hverandre, og sjangeren tro, rundes historien av uten å levne tvil om sluttsituasjonen. Filmparet får sin lykkelige slutt, og publikum forlater kinosalen med forventningene innfridd og et tilfreds smil om munnen.

Samtlige analyseobjekter i denne oppgaven appellerer til det brede publikum, og plasserer seg i større eller mindre grad innenfor rammene til den klassiske Hollywood-filmen. *Hustruer* er mer eksperimentell i sin tidvis dokumentariske kamerastil, samtidig som prinsippet om kausalitet ikke er tydelig etterfulgt. I motsetning til de andre analyseobjektene, utspiller ikke *Hustruer* seg i tydelig kronologisk rekkefølge.¹³ Likevel har den, som de øvrige filmene, et mål om å være umiddelbart håndgripelig og underholdende. Handlingen er dessuten i aller høyeste grad sentrert rundt psykologiske enkeltindivider.

3.4 Sjanger

Det er i medievitenskapen bred enighet om at tekstens betydning oppstår i møtet med leseren, som bruker sine kunnskaper og erfaringer til å skape mening.¹⁴ Derfor må man anta at dagens publikum vil lese 1950-tallskomeden *Støv på hjernen* med en distanse og ironi som datidens tilskuere ikke hadde forutsetning for. Andre vil kanskje ignorere det politiske budskapet i *Hustruer*, eller avfeie det som irrelevant. Sjansen er nok stor for at publikum heller vil more seg over den blodseriøse kritikken av en samfunnsorganisering som er fremmed for dem.

Sjangrene fungerer som tolkningsrammer i møtet mellom medietekst og tilskuer, og betraktes derfor gjerne som en kontrakt mellom avsender og mottaker. Sjangeren skaper assosiasjoner hos tilskueren, som sier noe om hva vedkommende kan forvente av filmen

¹² I klassiske Hollywood-filmer har kvinnenens rolle gjerne vært redusert til en del av den mannlige hovedpersonens private prosjekt, nærmest som en premie etter vel utført (offentlig) oppdrag.

¹³ For nærmere diskusjon av stilmessig uttrykk i *Hustruer*, se Liv Hauskens hovedfagsoppgave *En annen historie. En analyse av Anja Breiens Hustruer* (Hausken 1992).

¹⁴ Se for eksempel Stuart Hall (1980) "Encoding and decoding in television discourse".

(Larsen 1999:33). Selve ordet, sjanger, er en omskriving av *genre*, som kommer av latinske *genus*. Genus henviser til fenomener som er beslektet, eller ligner hverandre på et vis. I filmverdenen kommer denne likheten til uttrykk på forskjellige måter i organiseringen av filmteksten. Det gjelder for eksempel innholdsmessige og stilistiske elementer, men også filmens komposisjon eller intensjon (Turner 2006:56).¹⁵

Det eksisterer et mangfold av ulike filmsjangere og de utvides stadig, i takt med et stadig mer kresent publikums ønsker og økte kompetanse.¹⁶ Bordwell og Thompson hevder at filmsjangrene som til enhver tid er de mest populære, er tett forbundet med kulturelle og samfunnsmessige faktorer og at disse endrer eller fornyer seg i takt med de generelle tendensene i samfunnet (Bordwell og Thompson 2004:116). De ulike sjangernes popularitet og funksjon kan riktignok være symptomatiske med trender i tida, men kan like gjerne betraktes som en motreaksjon. Eksempelvis kan bølgen av okkupasjonsdramaer som preget norsk filmproduksjon etter andre verdenskrig, ses som en direkte konsekvens av nærliggende samfunnsmessige hendelser. Samtidig kan mengden av komedier i den samme perioden tolkes som et alternativ til en ellers tung og vanskelig hverdag. Denne måten å tenke sjanger på, må derfor betraktes mer som en tendens enn en absolutt sannhet.

I alle denne oppgavens analyseobjekter kan man spore tematikk som var mer eller mindre omdiskutert i samtida. *Støv på hjernen* er en del av en større sjangertrend på 1950- og 60-tallet, og er bare ett av mange bidrag i rekken komiske filmer som portretterer ekteskapets utfordringer og gleder. I en brytningstid der det pågikk en kontinuerlig utfordring av kjønnsrollene, var disse filmene samtidig høyaktuelle og relativt uskyldige. *Hustruer* er unektelig et produkt av sin tid, utgitt i kvinneåret 1975. *Frida med hjertet i hånden* vender seg mot de evig aktuelle spørsmålene i livet, samtidig som det påfallende fraværet av kjønnsstatistikk kan tolkes som et innlegg i en stadig pågående debatt om gutter og jenters adferdsmønster. *Mars & Venus* problematiserer ekteskapet som offer for den mye omtalte tidsklemma, og har blitt både applaudert og kritisert for sin framstilling av forholdet mellom kvinner og menn.

Sjanger som historisk fenomen, er knyttet til den klassiske Hollywood-filmens tradisjon for å etterstrebe stor grad av realisme både i stil og innhold. Høye publikumstall er gjerne et overliggende mål for kommersielle filmskapere, og da er det essensielt å vite hva

¹⁵ Noen filmskapere har bevisst unngått å lage film som kan plasseres innenfor en bestemt tradisjon eller sjanger. Disse kalles gjerne *auteurs* (Stam 2006:84). Flere suksessfulle auteurs har oppnådd kultstatus blant filmentusiaster, men har i stor grad unndratt seg det brede publikums begeistring.

¹⁶ Undersjangere av komedien, kan for eksempel være parodi, forviklingskomedie eller romantisk komedie. Man kan også kombinere velkjente sjangere, og promotere dem som eksempelvis action-komedie eller sci-fi-komedie.

publikum vil ha. Derfor baserer filmene seg på lett gjenkjennelige koder og henvisninger til det virkelige liv som publikum kan leve seg inn i. Dette grepet bidrar til å øke filmens troverdighet, og tilfredsstille et størst mulig publikum (Turner 2006:48). Samfunnsaktuelle temaer i filmene må i så måte betraktes like mye som et ønske om å skape overskrifter og økt profitt, som et innlegg i samfunnsdebatten. På spørsmål om årsaken til de mange komediene på 1950- og 60-tallet uttalte *Støv på hjernen*-regissør Øyvind Vennerød i 1964: "Lystspill er den eneste type film som garantert gir noe i kassa" (sitert i Hanche, Iversen og Aas 2004:56).

3.4.1 Komediens muligheter og begrensninger

Analyseobjektene i denne oppgaven er i hovedsak klassifisert som komedier. Sjangeren tro er filmenes hovedfunksjon å underholde publikum og skape latter i kinosalen. Med unntak av *Hustruer*, har alle filmene både en struktur og handlingsprogresjon som minner om undersjangeren romantisk komedie. Handlingen spinnnes rundt hovedpersonenes selvgranskingsprosess på veien mot målet, som dreier seg om å kapre eller gjenvinne kjærligheten. *Hustruer* formidler en mer synlig kritikk i sin harselas med kjønnsroller, og regissøren selv har klassifiserer filmen som "en komedie på ramme alvor".¹⁷ Tradisjonelt har imidlertid ikke den evigunge komediesjangeren vært kjent for å være direkte politisk intensjonell, og nettopp derfor kan den fungere som kanal for formidling av ideologiske budskap. Den engelske filmprofessoren Richard Dyer omtaler komedien på følgende måte:

Comedy is an area of expression that is licensed to explore aspects of life that are difficult, contradictory and distressing. (...) comedy can get away with making fun of things that other genres with a more straight-faced attitude cannot. Popular comedy tends particularly to exploit the contradictory nature of things, of attitudes, precisely because it aims to be popular, to appeal to different people with different attitudes (Dyer 2002:92).

I følge Dyer er altså komedien en forhandlende og utforskende sjanger som spiller på humoristiske og ironiske motsetninger. Gjennom satire og parodi har filmskaperen en fantastisk mulighet til å uttrykke et bestemt sett med holdninger og verdier, uten å virke

¹⁷ Anja Breien på spørsmål om *Hustruer* i første rekke er en komedie eller en politisk erklæring. Deichmanske bibliotek, avdeling Grünerløkka 27. november 2007.

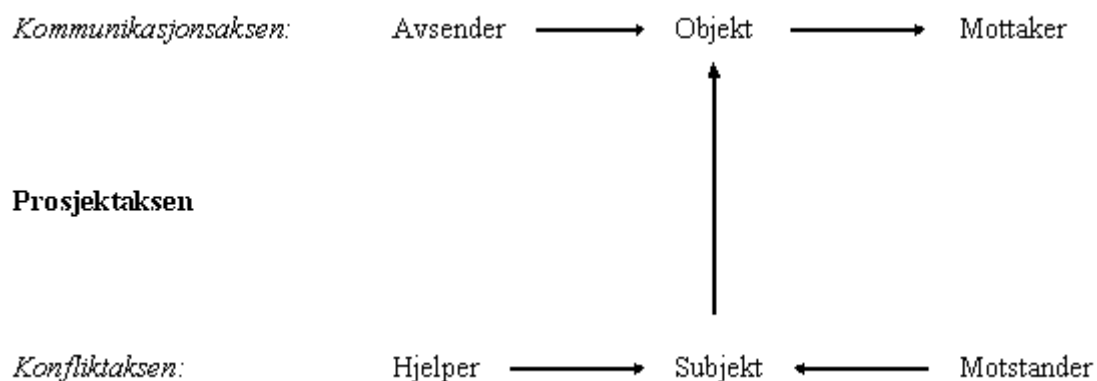
ubehagelig direkte. Komiske virkemidler fungerer imidlertid ikke bare som et skalkeskjul for ideologikritikk, men kan også bidra til å ufarliggjøre potensielt utfordrende temaer (Barthes 1999:39). Et eksempel er *Støv på hjernen* som i sin tid var relativt utfordrende i sin harselering med seksualitet og kjønnsroller. Her er det viktig å skille ut den overdrevne bruken av ironi i filmen – en ironi som nærmest er fraværende i *Mars & Venus*. Begge filmene er i sin helhet basert på at det eksisterer grunnleggende motsetninger mellom kjønnene, eller arbeidsfordelingen dem imellom, som skaper problemer for samlivet.

Kontrastspill mellom tradisjonelle dikotomier som feminine og maskuline egenskaper, samt gamle og nye konvensjoner, er en av komediens måter å utforske på. Når filmenes progresjon i stor grad baserer seg på denne typen motsetninger, får sjangeren potensielt stor betydning for hvordan vi leser teksten, og oppfatter framstillingen av eksempelvis kjønn. Jeg har imidlertid ingen ambisjoner om å undersøke filmens påvirkningskraft. Derfor nøyer jeg meg med å poengtere at i en analyse av faktiske publikumsreaksjoner ville sjangeren være av antatt stor betydning for hvordan samfunnskritikken i filmene oppfattes.

Strukturalisten A. J. Greimas har laget en enkel oversikt som viser hvordan også fortellingens dybdestruktur bygger på noen grunnleggende opposisjoner: subjekt og objekt, hjelper og motstander, avsender og mottaker. I det følgende avsnittet skal vi se nærmere på dynamikken mellom de motstridende begrepsparene som til sammen utgjør fortellingens grunnstruktur. Modellen gjelder ikke bare den klassiske Hollywood-filmen, men kan i prinsippet brukes på alle fortellinger (Aarseth 1976:184).

4. Aktantmodellen

Greimas presenterer sin aktantmodell første gang i boken *Semantique Structurale*¹⁸ fra 1966, og er en forenklet figur for fortellerstrukturen i relativt lukkede tekster. I aktantmodellen grupperes tekstens elementer ut fra hvilke funksjoner de fyller i fortellingen. Med utgangspunkt i denne figuren kan man kartlegge hovedpersonenes aktivitetssfære, samt redegjøre for de ulike kreftene i filmfortellingen og forholdet dem i mellom. Disse handlingsfunksjonene kaller Greimas for *aktanter*, og må ikke forveksles med *aktører*. Mens en aktør er uttrykk for personer eller figurer i fortellingen, kan aktanten enklest beskrives som en funksjon som utøves av aktøren. Aktøren knyttes til den enkelte fortellingen og operer på overflaten, mens aktantene tilhører dybdestrukturen (Greimas 1974:36). Aktantene behøver ikke nødvendigvis å være av fysisk karakter, men kan like gjerne være abstrakte figurer som vinden, universet, sjalusi og lignende. Det også fullt mulig for en aktør å fylle flere aktantposisjoner i fortellingen. Under følger en illustrasjon av Greimas' aktantmodell, med en forklaring av de ulike funksjonene og aksene de operer langs (Greimas 1974:287).



Som vi ser av figuren over, består modellen av seks aktanter som er organisert i motsetningspar: subjekt og objekt, hjelper og motstander, avsender og mottaker. Modellen er utarbeidet i forlengelsen av arbeidet til blant andre den russiske litteraturforskeren Vladimir Propp.¹⁹ Gjennom funksjonsanalyser av russiske folkeeventyr konkluderte Propp med at et

¹⁸ Oversatt til *Strukturell semantikk* på norsk.

¹⁹ Propps arbeid er publisert i boka *Morfologija skazi* (1928). Oversatt og utgitt på engelsk i 1958 under tittelen *Morphology of the folktale*.

begrenset antall aktantledd (31) er nok for å redegjøre for fortellingen i et mikrounivers.²⁰ Der forgjengerne nøyer seg med å kartlegge de ulike aktantene og deres funksjoner, går Greimas et steg lenger og gransker også forholdet dem i mellom. Han organiserer derfor aktantene langs tre ulike akser: prosjekt-, konflikt-, og kommunikasjonsaksen.

Langs prosjektaksen, som illustrerer protagonistens vei mot målet, operer *subjektet* og *objektet*. Subjektet er den som streber etter noe og dermed driver fortellingen. Objektet er gjenstand for subjektets begjær, målet for prosjektet som nesten alltid drives av et ønske, et behov eller en frykt. I hver sin ende av konfliktaksen finner vi funksjonene *hjelper* og *motstander*. Hjelperen handler alltid til fordel for subjektet, mens motstanderaktanten gjør sitt beste for å hindre eller vanskeliggjøre at subjektet lykkes. Øverst ligger kommunikasjonsaksen, hvor *avsender* og *mottaker* opererer. Avsender er den eller det som muliggjør at subjektets mål oppfylles, den som leverer objektet. Mottaker er naturlig nok den som på slutten har objektet, godet, i sin besittelse (Greimas 1974:284-285). Det er viktig å poengtere at mottaker ikke alltid er sammenfallende med subjektet, selv om det er norm i den klassiske Hollywood-fortellingen. I så fall har subjektet feilet og vi står overfor en forverringsfortelling.

4.1 Aktantanalyse

Hensikten med den følgende aktantanalysen, er å systematisere hovedpersonenes funksjoner i de enkelte filmene, og studere deres aktivitetsnivå. Analysen bidrar til å klargjøre relasjonene mellom de ulike drivkreftene i fortellingen, og er dessuten nyttig for å kartlegge subjektens prosjekter og mål. Hvordan de kvinnelige subjektene posisjonerer seg i aktantmodellen, sier noe om hvor involvert vedkommende er i sin søken etter å oppfylle prosjektet. Det kan for eksempel være naturlig å anta at jo flere (positive) aktantplasser subjektet fyller, jo større grad av aktivitet kan knyttes denne personen. Selv om den som har et prosjekt oftest framstår som det fortellingens subjekt, er det ikke nødvendigvis gitt at vedkommendes tilstedeværelse er utslagsgivende for at vedkommende når sitt mål. Ofte vil hjelpere og motstandere være avgjørende for hvilken retning subjektet, og fortellingen, dyttes i.

For lettere å kunne sammenligne subjektene i de utvalgte filmene, vil jeg først foreta en aktantanalyse av hver enkelt filmfortelling.

²⁰ Propp brukte ikke ordet aktanter, men kalte dem *dramatis personae*.

4.1.1 Støv på hjernen

I *Støv på hjernen* er Randi fortellingens subjekt og hovedperson. Etter at hun får mistanke om at ektemannen er utro med fru Helgesen i etasjen over, bestemmer hun seg for å vinne tilbake hans gunst. Det innebærer at hun må bryte med husmorsreglene i blokka, noe hun synes er vanskelig. Generelt kan vi si at Randis objekt innebærer et ønske om å bli anerkjent og satt pris på, samtidig som hun ønsker å leve et godt liv med familien. Gunnars kjærlighet er nøkkelen til å oppfylle prosjektet.

Randis avgjørende hjelper er Edna. Etter hvert som Randi blir mer mottakelig for Ednas velmenende råd, framstår subjektet i stadig større grad som selvhjelpende. Hun tar konkrete grep for å forbedre sitt intellekt og bruker vaktmesteren i et bevisst spill for å gjøre Gunnar sjalu. Vaktmesterens beundring for Randi er en slags hjelpende instans i den forstand at han gir selvtilliten hennes en dytt i riktig retning.

På den andre siden har Randi en rekke motstandere. Fru Helgesen som stadig forsøker å forføre Gunnar er en opplagt motstander. Det største hinderet er imidlertid den sosiale kontrollen og de rigide husmorsnormene i blokka som tvinger henne til å prioritere ektemannen. Denne motstanderaktanten personifiseres særlig i den myndige fru Hansens skikkelse. Kommunikasjonsproblemer og manglende forståelse ekteparet imellom er også et hinder for det gode ekteskap. Det gjør ikke bare Gunnar, men også Randi til motstander av sitt eget prosjekt.

Objektets avsender er selvsagt Gunnar, men også Randi selv. I det hun innser sine begrensninger og endelig våger å utfordre normene, oppnår hun innsikten hun behøver for å nå målet. Da prosjektet er oppfylt står både Randi og Gunnar igjen som objektets mottakere.

4.1.2 Hustruer

Hustruene er alle subjekter i fortellingen.²¹ Foruten enkelte individuelle problemer relatert til økonomi, jobb og samliv, har kvinnene i stor grad et felles mål. Det er imidlertid ikke like klart definert som i de øvrige filmene. I første omgang dreier det seg om lettvinnt moro, et pusterom i hverdagen, men det egentlige objektet de alle søker er et ønske om fellesskap og gjennomå bryte med hverdagsrutinene; bekreftelse av seg selv som subjekter.

²¹ Da alle tre er likestilte hovedroller, omtaler jeg Mie, Heidrun og Kaja samlet, dersom ikke annet er spesifisert. Da Anne Marie Ottersen vant Amandaprisen for beste kvinnelige hovedrolle i *Hustruer – ti år etter* (1985), hadde regissør Anja Breien på forhånd bedt om at alle hovedrolleinnhaverne måtte bli vurdert som en enhet.

Ved å være sammen og utfordre, lytte og lære av hverandre, framstår hver og en som de andre kvinnes hjelpere. Motstanden de møter skjer hovedsakelig i form av forventninger og plikter som binder dem til mann og barn eller arbeid. I dagliglivet motarbeides de av samfunnsstrukturer som vanskeliggjør kvinnes økonomiske uavhengighet, gjennom for eksempel manglende tilrettelegging for småbarnsmødre, eller dårlige vilkår på arbeidsplassen. Disse temaene er ofte emner for samtaler mellom hustruene.

Fortellingens avsender og mottaker er den enkelte kvinnen og hennes venninner.

4.1.3 Frida med hjertet i hånden

Som filmtittelen tilsier er det Frida som er fortellingens subjekt og mottaker. Hun er involvert i flere parallelle prosjekter som alle dreier seg om kjærlighet. Frida er besatt av å finne den perfekte partner til moren, samtidig som hun forsøker å stikke kjepper i hjulene for farens nye ekteskap. På toppen av det hele jobber hun for å få seg en kjæreste selv. Samlet framstår de ulike prosjektene som et generelt ønske om å forstå og finne kjærligheten, både for seg selv og på andre sine vegne.

Fortellingens viktigste hjelper er Karl, hennes utfordrende og erfarne samtalepartner. Det er han som i stor grad utstyrer henne med de redskapene hun behøver for selv å finne ut av ting. Fridas initiativ, pågangsmot og vilje til å utforske, gjør at hun framstår selvhjelpende og selvstendig. Hun søker forståelse gjennom Erich Fromms filosofiske bok *Om kjærlighet*. Betrachtingene i denne boken er imidlertid like mye til hinder som til hjelp, da Fridas bokstavelige og naive tolkninger av teksten like gjerne villeder som veileder henne.

Frida har motstandere i Camilla og de andre jentene i klassen som holder henne utenfor fellesskapet, fordi hun er annerledes enn dem. Klasseforstanderen Skar, opererer også som motstander i sine forsøk på å kneble Frida.

Alle de tre guttene som Frida er forelsket i er potensielle avsendere. Men ettersom hun mister interessen for dem underveis i filmen, er det til slutt bare Martin som står i en slik posisjon. Det blir imidlertid tydelig at den viktigste avsenderen er Frida selv, etter som hun gjør seg egne erfaringer og utvikler stadig større selvinnsikt og forståelse, både for kjærligheten og omgivelsene for øvrig.

4.1.4 Mars & Venus

Filmen har to likestilte hovedpersoner. Ektefellene Ida og Mathias er begge subjekter i fortellingen. Med to jevnbyrdige protagonister blir aktantmodellen noe mer komplisert, men i dette tilfellet samsvarer i stor grad de to subjektene mål og konflikter. Tilsynelatende har de to forskjellige begjær; Ida ønsker seg en trygg hverdag med stabil økonomi og utfordringer på jobben. Mathias' ønske, billedliggjort i seilbåten, er en mer spontan og leken hverdag, full av kvalitetstid med familien. De øyensynlig motstridende interessene lar seg samle i et felles objekt: Å leve sammen i et harmonisk forhold med forståelse og respekt for hverandre, samt rom for personlig utfoldelse.

Ida og Mathias fungerer som motstandere av hverandres private prosjekter. Dårlig kommunikasjon og manglende samarbeidsvilje gjør dem dessuten selvdestruktive. I tillegg sliter begge to med å tilpasse seg motstridende forventninger fra omgivelsene. Barna knytter paret sammen, og er i så måte en hjelpende funksjon. Også Idas kolleger er viktige hjelpere som avlaster henne. Begge søker trøst hos støttende venner, men deres manglende erfaringer gjør at disse har liten reell påvirkning på subjektene. Ida og Mathias er avsendere for hverandres objekt. I den siste, klassiske gjenforeningsscenen framstår begge som mottakere av ny innsikt som gjør at de endelig kan leve godt sammen.

4.2 Oppsummering av aktantanalysen

Anvendelsen av Greimas' aktantmodell viser at selv om filmene i utgangspunktet er ganske forskjellige, er det mulig å spore en mengde likhetstrekk i dybdestrukturen. De foreløpige analysene dannet et viktig sammenligningsgrunnlag, både når det gjelder de ulike aktørenes funksjoner og deres prosjekter. At kartleggingen har vært relativt enkel, sier noe om populærfilmens ukompliserte struktur.

Den første åpenbare likheten mellom filmene, er at kvinner fyller alle subjektaktantene.²² De bestemmer fortellingens perspektiv, og det er deres prosjekter historien kretser rundt. Alle subjektene har et begjær, noe de ønsker å oppnå innenfor de tidsrammer filmen tillater. Tematisk ligner filmene hverandre mer enn man kanskje skulle tro ved første øyekast. For til tross for at de ulike objektene framstår som forskjellige på overflaten, bunner alle mål i et generelt ønske om selvbekreftelse og å være lykkelig. Det er også et poeng at alle prosjektene er av privat karakter. Det eneste som i realiteten skiller

²² Ida og Mathias i *Mars & Venus* opptrer som likestilte subjekter i fortellingen. Siden jeg først og fremst er opptatt av å undersøke kvinnes betyding i filmen, er det Ida jeg fokuserer på i den videre analysen.

objektene, er hvordan de kommer til uttrykk i den enkelte filmen – det være seg i form av selvrealisering, vennskap eller (fornyet) kjærlighet. Samtlige prosjekter og mål kan plasseres i to overordnede kategorier, som Greimas kaller ”et behov for at føle sig levende, at virkeliggjøres, at fullbyrdes”, og behov for ”(en slags) kærlighed”. I følge strukturalisten er dette de mest vanlige drivkreftene i en fortelling. Hustruenes prosjekt faller dessuten innenfor en tredje kategori. Denne omtaler Greimas som ”behov for Noget Andet, å være et Andet Sted” (Greimas 1974:288-289).

I alle tilfeller fins det én uomtvistelig fortsetning for at de ulike prosjektene kan oppfylles; en essensiell forandring i subjektets tanke- eller handlingsmønster. Selv i de tilfellene hvor subjektene begjær opprinnelig er rettet mot en konkret person, framstår kjærligheten til slutt bare som en hyggelig konsekvens av den egentlige bonusen; selve karakterutviklingen. I Fridas tilfelle kan filmens prosjekt tolkes som en billedliggjøring av den indre prosessen hos en nysgjerrig og søkende tenåring. Filmen formidler Fridas transformasjon, fra livsglad og nysgjerrig, til motløs i møte med realitetene. Mot slutten gir hennes nyvunne (selv)innsikt grunnlag for ny optimisme, som utstyrrer henne med mot til å gjenoppta kontakten med Martin.

Det er ikke nødvendigvis fortellingens subjekt som driver handlingen framover, noe som blir tydelig i en sammenligning av analyseobjektene. Hustruene og Frida fungerer i stor grad som selvdrevne handlingskatalysatorer. Tilfellet *Hustruer* er særlig spesielt, fordi retningen fortellingen tar tilsynelatende bestemmes spontant underveis. Hustruene handler (for én gangs skyld) utelukkende ut fra hva de til en hver tid ønsker selv. Hvor fortellingen bringer dem, fra en sekvens til en annen, er sjelden klart før de er der. Framdrivet i historien er fullstendig avhengig av kvinnene, som utviser stor grad av selvstendighet. Fridas prosjekt framstår mer målrettet enn i *Hustruer*. Like fullt er det alltid hun, eller konsekvensene av hennes handlinger som initierer neste steg i fortellingen, og med det styrer historien i en bestemt retning.

Som kontrast til de nevnte filmene, vil jeg trekke fram i Ida i *Mars & Venus*. Idas uoverensstemmelser med Mathias gjør henne mer eller mindre apatisk i forhold til sin egen tilværelse, med unntak av alt som berører barna. Uten initiativ fra ungene og kollegene på arkitektkontoret, ville hun aldri kommet i mål med sine prosjekter, verken på jobben eller i ekteskapet. Til og med den tilsynelatende hjelpeløse og parodiske Randi i *Støv på hjernen* er mer handlekraftig enn Ida, selv om Ednas funksjon som hjelper og katalysator er avgjørende for vendingen historien tar. Til tross for at Randi er avhengig av ”hjelp til selvhjelp”, viser hun seg etter hvert kyndig nok til å stå imot det sosiale presset, og hun finner selv på å oppsøke

biblioteket. I alle filmene er subjektet i større eller mindre grad avhengig av initiativ fra sine hjelpere, før de klarer eller tør å stå på egne ben. Hjelpenes viktighet varierer mellom filmene, men er særlig avgjørende i *Støv på hjernen*, samt *Mars & Venus*. Det er imidlertid slik at hjelpernes gode egenskaper betyr lite dersom ikke subjektet til slutt selv tar i bruk de redskaper hun blir tildelt.

Samtlige subjekters vei mot lykken er full av ulike hindringer. Ikke sjelden møter hovedpersonene på utfordringer i form av overordnede samfunnsstrukturer som holder dem tilbake. I *Støv på hjernen* gjelder det først og fremst husmorsnormene som holdes i hevd av fru Hansen. I *Hustruer* er det gjennomgående menn i maktposisjoner, mens Frida sliter med den gammeldagse og autoritære læreren Skar, som til stadighet forsøker å dressere henne. Motstridende forventinger til karakterene, resulterer i flere tilfeller i at subjektet selv blir sin egen verste motstander. Randis usikkerhet og redsel for å være annerledes i *Støv på hjernen*, gjør henne lenge til en passiv figur. Hun unngår konfrontasjoner, og står heller med hendene trygt plassert nedi bakebollen. Randi makter imidlertid å bryte ut av denne tilstanden, og framstår etter hvert både handlende og snartenkt. Da er det verre med Ida i *Mars & Venus*, som til tross for alle sine gode egenskaper holdes tilbake av emosjonelle faktorer som hindrer henne å tenke taktisk og rasjonelt.

I samtlige filmfortellinger fylles mottakeraktanten også av subjektet. I tillegg kan flere av subjektene plasseres som helt eller delvis avgjørende avsendere, altså givere av objektet. Med andre ord er subjektet selv mer eller mindre ansvarlig for å ta de rette valgene og handle i tråd med sitt eget beste. I dette ligger et viktig poeng for den videre analysen; det åpner seg en mulighet for de respektive subjektene til selv å initiere endringer i prosjektets favør.

Tradisjonen tro, kommer alle subjektene mer eller mindre elegant i mål med sine prosjekter, innenfor fortellingens grenser. Ytre motstandere nedkjempes, og i tilfeller hvor subjektet motarbeider seg selv blir vi vitner til en endringsprosess som i de fleste tilfeller gir krefter til å oppfylle målet. Hvordan hovedpersonene ender opp som mottaker av objektet, og hvorvidt denne suksessen kan tillegges subjektet selv, varierer mellom filmene.

4.3 Aktantmodellens svakheter

Vi har nå kartlagt de grunnleggende aktantfunksjonene i hver film og fått bekreftet at selv om de har mange likhetstrekk, er det også store forskjeller på for eksempel hvor aktiv subjektet i den enkelte fortellingen egentlig er. I sin praktiske enkelhet har modellen likevel en del svakheter som ekskluderer viktige poeng. Selv med en mer utfyllende analyse av de enkelte

aktantene, har modellen for eksempel vist seg uegnet til å si noe særlig om dybden i de ulike karakterene. De individuelle forskjellene må vike til fordel for funksjonen i handlingen. Aktantanalysen forteller oss heller ingenting om bakgrunnen for subjektets begjær etter det bestemte objektet, eller hvordan subjektet går fram for å oppfylle sitt mål. Selv om subjektets funksjon sier noe om hvor involvert vedkommende er i eget prosjekt, fanger ikke modellen opp graden av engasjement. Den sier heller ingenting om subjektets psykologiske reise.

De nyanser og poenger som har falt utenfor denne innledende analysen er viet plass i oppgavens kapittel seks. Med utgangspunkt i Yvonne Hirdmans teori om kjønnsystemet, gjennomfører jeg en mer inngående analyse av subjektene; deres utgangspunkt, samt muligheter og begrensninger knyttet til kjønn. Aktantanalysen viser at hvert subjekt bærer i seg en mulighet for å endre sin egen situasjon. Hirdmans teori åpner for å utforske nettopp dette endringspotensialet med en samfunnsmessig forankring. Det er særlig interessant å se hvorvidt subjektet vinner fram ved å handle i tråd med, eller på tvers av, regjerende samfunnsnormer.

”Du kender ej den kapital som bor
i kvindens tanker og i kvindens ord”

- Henrik Ibsen, *Kærlighedens Komædie* (1862)

5. Kjønnsteori

Til nå har jeg studert dybdestrukturen i de fire filmfortellingene, og kartlagt subjektene prosjekter og handlingsfunksjoner. Senere vil jeg undersøke nærmere de sosiale og kjønnsbestemte forholdene som legger føringer på subjektene. I forrige kapittel argumenterer jeg for at hovedpersonene i stor grad selv er ansvarlig for sin personlige lykke gjennom å jobbe aktivt for å oppfylle sitt eget prosjekt. I den forbindelse er det interessant å studere hvilke reelle muligheter karakterene har for å styre ”sitt eget liv” (fortellingen), i henhold til de til enhver tid rådende verdier og normer i samfunnet. Det er også nødvendig å undersøke hvorvidt subjektet klarer å overskride de eventuelle hindringene som ligger i hennes vei mot oppfyllelsen av prosjektet.

Den historiske og samfunnsmessige forankringen jeg ønsker, krever kunnskaper om samtida da filmene ble laget og konsumert. Det mest fruktbare utgangspunktet for mitt prosjekt fant jeg i historiefaget, hvor kjønn som analytisk kategori og variabel tar av samtidig som feminismen på 1960- og 70-tallet (Blom 1994:35).

5.1. Kjønnsforskning

De siste tiårene har tradisjonelle vestlige kjønnsroller og hvordan vi tenker om dem gjennomgått en gradvis endring, både når det gjelder såkalte maskuline og feminine verdier, samt maktposisjoner i samfunnet. Mange hevder at kvinner og menn har blitt mer like, både i virkeligheten og på film (Gauntlett 2002:75).

I kjølvannet av den feministiske tradisjonens andre bølge, dukker det stadig opp bekymringsmeldinger som vedrører det kvinnelige subjektets status i mediene.²³ Den urovekkende utviklingen begrunnes gjerne med at menn styrer produksjonsmidlene, og at de fleste av bildene som formidles gjennom mediene er blitt til på deres premisser. Til grunn for denne typen feministisk medieteorier ligger ofte en krass ideologikritikk som hevder at

²³ Se for eksempel Molly Haskell (1987): *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*, Susan Faludi (1993): *Det store tilbakeslaget* eller Suzanne Giese (2001): *Drømmen om kvinden – kvindefiksjon og feminisme i tre årtier*.

patriarkatets negative og potensielt undertrykkende holdninger til kvinner gjennomsyrrer filmindustrien.

I dagens forskning jobber man mer nyansert, og er generelt mindre opptatt av å påpeke patriarkatet som hegemonisk overlegent. Side om side med den feministiske tradisjonen har det gradvis utviklet seg et beslektet, men mer nøytralt fagfelt som bekrefter dette. Der man tidligere snakket om kvinne- og mannsforskning, er det i dag mer vanlig å bruke samlebegrepet kjønnsforskning.²⁴ Denne endringen beskriver en særlig måte å betrakte kjønn på, som innebærer en tolkning av ”mann” og ”kvinne” som relative begrep heller enn determinerende meningskategorier.

Det fins til en hver tid en rekke sosialt og kulturelt godtatte former for såkalt feminin og maskulin atferd. Disse er ofte organisert i motstridende begrepspar, som samtidig utfyller og utelukker hverandre (Bondevik og Rustad 2006:51). Hvorvidt disse egenskapene er biologisk determinert eller resultat av sosiale og historiske konvensjoner, er omdiskutert. Mens tidlig tankegang omkring kjønnsforskjeller gjerne kobles til religiøs eller biologisk determinisme, er dagens forskning i mye større grad knyttet til samfunnsforhold og sosialhistorie. Endringer i det moderne samfunnet har satt gamle oppfatninger knyttet til kjønn i bevegelse, og kjønnsforskningen hviler ikke lenger på den eldgamle tanken om at kjønn er en naturgitt og uforanderlig størrelse som bestemmes av biologi, fysiologi og anatomi. Innenfor humaniora og samfunnsvitenskapen er det heller vanlig å omtale kjønn som en kulturell og sosial konstruksjon som har utgangspunkt i sosiale normer og forventninger. Man sier gjerne at kjønn er noe man *blir* eller *gjør*, og ikke noe man *er*,²⁵ og det er denne forståelsen av kjønnsbegrepet jeg forholder meg til i denne oppgaven. Den danske forfatteren Suzanne Giese forklarer hvorfor kjønn må betraktes som en sosial konstruksjon på følgende måte: ”Kvindelighed ikke er en selvfølge. Den skabes, formes og fornyer sig i én uendelighed, og først og fremmest diskuteres den hele tiden, fordi den er under evig forandring ligesom kvindernes sociale rolle” (Giese 2001:12).

Det er viktig å understreke at Gieses beskrivelse av ”kvinnelighet” også gjelder for utvikling og konstruksjon av ”mannlighet”. Til sist er det viktig å poengtere at kjønn alene sjelden kan betraktes som avgjørende for individets livsvei. Alle mennesker er et produkt av

²⁴ Den gradvise nyanseringen kan illustreres ved navneendingene til det som startet opp under navnet Senter for kvinneforskning i 1986. I 2001 skiftet senteret navn til Senter for kvinne- og kjønnsforskning, og siden 1. januar 2008 heter det bare Senter for tverrfaglig kjønnsforskning.

²⁵ Se for eksempel Beauvoir (2000): *Det annet kjønn* eller Judith Butler (2006): *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*.

samtidas dominerende normer og samfunnsstrukturer, derfor er også faktorer som klasse, nasjon og rase med på å legge føringer på individet.

5.2 Kjønnssystemet

Hirdman presenterer det hun kaller *genusssystemet* i en artikkel i Kvinnovetenskaplig tidsskrift (1988). Hirdman bruker genusbegrepet på samme måte som *gender* i det engelske språket, det vil si knyttet til sosial og kulturell praksis. Hun definerer uttrykket som ”föränderliga tankefigurer ’män’ och ’kvinnor’” (Hirdman 1988:116). Ordet genus finnes ikke i det norske vokabularet, men innebærer det samme som *sosialt kjønn*. Med utgangspunkt i min tidligere definisjon av kjønn, har jeg for orden og enkelthets skyld valgt å erstatte Hirdmans nye begrep med vår norske variant.

Teorien om kjønnssystemet tar for seg forholdet mellom kvinner og menn, og forsøker å gi en forklaring på hvordan forestillinger knyttet til sosialt og biologisk kjønn til enhver tid har påvirket allmennheten og individets tanker og adferd. Hirdman tar utgangspunkt i at kvinner og menn over lang tid har blitt assosiert med ulike egenskaper, som igjen har henvist dem til forskjellige arbeids- og ansvarsområder i samfunnet. Hun påpeker at det konstruerte skillet mellom kvinner og menn fungerer grensesettende for individet, noe som har ført til kvinners sosiale underordning. I stedet for å fokusere på hvordan skillet mellom de biologiske kjønnene har oppstått, vektlegger hun heller de reproduserende kreftene som bidrar til å opprettholde denne normen.

Med kjønnssystemet som utgangspunkt søker Hirdman å forklare hvorfor kvinner historisk sett er plassert under mannen i det til enhver tid regjerende sosiale hierarkiet. Hun nevner ikke mediene spesielt, men konstaterer at ulike sosiale institusjoner bidrar til opprettholdelse og alminneliggjøring av skiller som nesten utelukkende favoriserer menn. Til forskjell fra radikalfeminismens kritikk av patriarkatet, anklager hun ikke mennene spesielt for denne situasjonen. Heller enn å spekulere i en slags herskertrang, påpeker hun at menn også fødes inn i en verden med plikter og forventninger som han tvinges å forholde seg til (Hirdman 2001).

Fordi måten å organisere forholdet mellom kvinner og menn gjerne framstår som noe naturgitt, er Hirdman opptatt av å understreke hvordan kjønnssystemet snarere er et produkt av historien. Og det er et imponerende grunnlag empiri hun legger til grunn når hun søker å si noe om de usynlige, men stadig tilstedeværende kreftene som er med på å opprettholde undertrykkningen. Hun tar blant annet utgangspunkt i filosofien og Aristoteles’

Politiken, hvor kvinner blir beskrevet som en ufullstendig mann, et avvik. Videre forteller hun hvordan politikk, mytologi, religion, psykologi og naturvitenskapen på ulike måter gjennom historien har bidratt til å opprettholde kvinnens eksistens som sekundær i forhold til mannen (Hirdman 2001).²⁶

Hirdmans teori om kjønnsystemet har mange likhetstrekk med den franske filosofen Simone de Beauvoir sine tanker. Sistnevntes hovedverk, *Det annet kjønn*, først utgitt i 1949, problematiserer også kjønnsbegrepet og kvinnens svake posisjon i forhold til mannen. Forskjellen er i hovedsak at kjønnsystemet er mer omfattende og håndfast, samtidig som den er mindre intensjonell overfor patriarkatet. Hirdman lokaliserer og begrepsfester i tillegg to logikker som hun hevder er avgjørende for reproduksjon av kvinnes sosiale underordning: *Mannen som norm*, og *dikotomier* (Hirdman 1988:117).

5.2.1 Mannen som norm

Innenfor et samfunn eller en sosial gruppe, kan man som regel spore en eller annen form for hierarki. Hierarkiet er en rangordning som gjenspeiler den gjeldende kulturens til enhver tid rådende normer. De eller den som befinner seg øverst i hierarkiet verdsettes gjerne høyere og har mer innflytelse enn de andre. Tradisjonelt har særlig klasse, rase og kjønn vært betydningsfulle faktorer i organisering av hierarkiet. Mens rik rangerer over fattig, opphøyes hvit framfor svart og menn framfor kvinner.

Siden filmens fødsel har verdihierarkiet som prioriterer menn sine tradisjonelle maskuline egenskaper og evner blitt gjenspeilet på lerretet. Mens den fullkomne mannen gjerne har vært assosiert med kvaliteter som handlekraft og eventyrlyst, har kvinnens verdi i stor grad blitt definert ut fra hvor omsorgsfull hun er, og hvor godt hun fyller rollen som kone og mor. I den grad disse besitter et alter ego, er det mannen som pålitelig far og ektemann, og den erotiske kvinnen som er ”fascinating but dangerous” (Wood 2003:61-62). Sterke og selvstendige kvinner har i stor grad bare fungert som sjeldne og kuriøse innslag på den hvite duken. På denne måten er den klassiske filmen med på å bekrefte og reproducere nedarvede verdsett i samfunnet.

Konsekvensene denne prioriteringen av såkalte maskuline verdier medfører, kaller Hirdman for *mannen som norm*. Denne logikken sier at mannen er normen som alt defineres

²⁶Historikeren Thomas Laqueur hevder at det i løpet av 1700-tallet skjer et skifte fra en ettkjønnsmodell til en tokjønnsmodell som får betydning for hvordan kvinner og menn betrakter både seg selv og hverandre. Førstnevnte prioriterer mannen, men ser ikke kjønn som grunnleggende ulike. Det gjør derimot tokjønnsmodellen, som legitimeres med biologisk og medisinsk kunnskap på 17- og 1800-tallet (Bondevik og Rustad 2006:44-45).

ut fra og måles opp mot, han er selve prototypen på mennesket. Kvinnen er ikke bare annerledes enn mannen, hun har i tillegg blitt tillagt egenskaper som gjør henne til en svakere og dårligere figur enn ham. Mannes selvfølgelige posisjon som norm har ført til at kvinnen er noe som må forklares, med utgangspunkt i ham (Hirdman 2001:59).²⁷

Hirdmans teori om kvinner som er underordnet menn i et sosialt hierarki, kan ses i forlengelsen av de Beauvoirs filosofi om *den andre*. Også hun betrakter mannen som det absolutte utgangspunkt, *den første*. Mens de Beauvoir beskriver det som vanskelig (dog ikke utelukket) for kvinnen å slite seg løs fra tradisjonen i en verden bygget på menns prinsipper, er Hirdman i større grad positiv til oppløsning av strukturer som skiller kvinner og menn. Hun åpner for forhandling av en såkalt kjønnskontrakt, som vil bli studert nærmere senere.

Analyser av kjønnsrepresentasjon i den klassiske Hollywood-filmen bekrefter kvinnens status som objekt, hvis livsmål er å fremme det aktive, mannlige subjektet (Gauntlett 2002:47). Attpåtil viser historien at dette er en oppgave som de fleste kvinneskikkelsene ubekymret har påtatt seg - med ungen under armen, vaskekosten i handa og et matt, men lykkelig smil om munnen. En munn hun for øvrig sjelden åpner, med mindre det er for å komplimentere mannen. I den klassiske filmens tradisjonelle familiehierarki, er det jo nettopp hun, den selvoppofrende kone og mor, som troner øverst på rangstigen. Verken karrierejegerne eller den enslige kvinnen er i nærheten av å true hennes plass på pidestallen hvor filmskapere og deres publikum har plassert henne gjennom mange år.

5.2.2 Dikotomier

Ved siden av mannens privilegerte posisjon som norm, er Hirdman opptatt av å påvise hvordan konstruerte dikotomier knyttet til biologisk kjønn opprettholder kjønnssystemet. Kategoriseringen av kvinner og menns åndelige eller materielle egenskaper understreker kvinnens posisjon som noe grunnleggende annerledes (og dårligere) enn ham, og på den måten legitimeres hierarkiet med mannen på topp. Logikken som omhandler dikotomier sier at menn og kvinner skal ikke blandes (Hirdman 1988:117).

Mannens normgivende funksjon bekreftes blant annet i hans tradisjonelle samfunnsposisjon som (familiens) forsørger. Denne statusen er igjen nært knyttet til antatte mannlige og kvinnelige egenskaper; mannen som aktiv, målrettet produsent, og kvinnen som passiv mottaker; den som blir forsørget, den avhengige. Andre vanlige dikotomier er kvinnen som følsom og irrasjonell, i motsetning til mannens logiske fornuft som gjør ham vel egnet til

²⁷ Dette gjenspeiles blant annet i språket, for eksempel (kvinnelig) brannmann, politi(kvinne).

å ta beslutninger og operere i den offentlig sfære. Mens hun er koblet til naturen og hjelpeløs styres av ukontrollerbare drifter, representerer han det siviliserte, kulturen. Han er ånd, og sjel, hun er kropp og kjøtt (Hirdman 2001:48).

Selv om de gamle dikotomiene kanskje ikke kan sies å gjelde for alle kulturer og samfunn, argumenterer jeg i kapittel tre for at disse fremdeles eksisterer i sin mest ekstreme form i den klassiske Hollywood-filmen. Her opererer motsetningene som mønstre i fortellingen, som regel med mål om å frambringe en intendert respons hos publikum. Som nevnt tidligere, er humoristiske effekter ofte knyttet til dikotomiene, enten via gjenkjennelse eller ved å bryte med forventningene; det vanlige, normen, spilles opp i kontrast mot brudd på normalen. Ikke sjelden utvides kløften mellom karakterer av forskjellig kjønn for å understreke poenger i filmene.

I den videre analysen vil jeg fortsette å undersøke motsetninger i filmene, men da med fokus på kjønns spesifikk dikotomier som er sosialt og historisk konstruert. Dikotomiske og hierarkiske skiller mellom kjønnede egenskaper og ansvarsområder danner dessuten grunnlag for kjønnsstereotyper. I analysene i kapittel seks er det derfor interessant å se hvorvidt karakterene makter å krysse grensen mellom såkalte kvinnelige og mannlige sfærer, og om de kanskje på denne måten klarer å unndra seg stereotypisering. For å kunne endre stereotypene, må de først gjenkjennes, akkurat som en endring i kjønns systemet må erkjennes for å kunne utfordres. I følge Yvonne Hirdman skjer dette blant annet gjennom forhandling av det hun omtaler som *genuskontrakten*.

5.2.3 Kjønnskontrakten

Hegemony is the process by which members of society are persuaded to acquiesce in their own subordination, to abdicate cultural leadership in favour of sets of interests which are represented as identical, but may actually be antithetical, to their own. The subordinated are persuaded by the ideologies on offer rather than the particulars of their material conditions (which might be the practical result of such ideologies). Hegemony's aim is to resist social change and maintain the status quo (Turner 2006:184).

Slik definerer professor i Cultural Studies, Graeme Turner, hegemoniet; de umerkelige og nærmest selvfølgelige tenkemåtene som til enhver tid regjerer i et samfunn. Hegemoniet legitimerer en gruppe, eller et systems dominans, som mer eller mindre bevisst legger føringer på individets adferdsmønster og valg av levevei. Hegemoniet opprettholdes gjennom primær og sekundær sosialisering, og fører med seg et permanent normpress fra vugge til grav.

Kjønnsystemet kan betraktes som en hegemonisk instans, som gjelder både på mikro og makronivå. Konvensjonene som legitimerer kjønnsystemet, opprettholdes av det Yvonne Hirdman omtaler som *genuskontrakten*, og som jeg vil referere til som kjønnskontrakten. Denne kontrakten er et slag normsett, hvis usynlige strukturer påvirker forholdet mellom kjønnene. Den eksisterer både på et idénivå og gjennom identifiserbar historisk praksis, og opprettholdes gjennom reproduksjon av allerede eksisterende verdier (Hagemann og Åmark 1999:176). Hirdman presenterer den kulturelt nedarvede kjønnskontrakten som en tidløs og kontekstløs overensstemmelse mellom Han og Henne (Hirdman 2001:93). I den vestlige verden er for eksempel det heteroseksuelle ekteskapet gjerne betraktet som den optimale levemåte, mens andre samlivsformer er å betrakte som avvik. Klassisk Hollywood-film har tradisjonelt oppskattet og bidratt å videreføre dette idealet. Samtidig kobler filmen gjerne kvinnens reproduserende funksjon til hjem og barn i en verden som ellers er dominert av menn (Wood 2003:61). Med stadig videreformidling av slike holdninger, bidrar filmen til å fastholde kulturelle konvensjoner som mange kanskje ikke kjenner seg igjen i.

Hirdman åpner for at kjønnskontrakten varierer mellom klasser og i tid og rom. Hun påpeker også muligheten for at flere kontrakter kan operere parallelt i et samfunn, men hevder at det til enhver tid vil være mulig å spore én dominerende ordning. I vårt århundre er det tre kontrakter som gjør seg gjeldene i den vestlige verden, alle framskyndet av politiske og økonomiske endringer i samfunnet. Fra 1930 – 1960 regjerer den såkalte husmorskontrakten, hvor mannen jobber ute og kvinnen holder orden hjemme. Denne avløses av likeverdsidealet i jevnbyrdighetskontrakten som gjelder fram til 1975/80. Siden da har vi levd under det Hirdman kaller likestillingskontrakten, hvor individet får stadig større betydning og frihet. I dagens voksende kapitalistiske samfunn er denne under stadig forhandling (Hirdman 2001).

Som enhver avtale, innebærer kjønnskontrakten både rettigheter og ansvar. I tråd med de Beauvoir, nok en gang, mener Hirdman at årsaken til at kvinner i liten grad har utfordret kontrakten, delvis bunner i at den representerer trygghet og fordeler. Det er heller ikke gitt at kvinnen i det hele tatt erkjenner kontraktens eksistens. Derfor blir de selv, mer eller mindre bevisst, delaktige i opprettholdelsen av den (Hirdman 2001:89). Innebygd i kontrakten ligger

tradisjonelt kvinnens ansvar for å ta seg av mann og barn, vaske klærne deres og tilberede måltider for dem. I gjengjeld mottar hun mannes løfte om å forsørge og beskytte henne.

5.2.4 Kritikk og svar

Hirdmans teori har fått delvis stor innflytelse, særlig innenfor historiefaget. Det er imidlertid ikke alle som mener at den kan anvendes uten både spesifiseringer og nyanseringer. Det har blant annet vært ytret tvil om hvorvidt en så generell teori egner seg til å si noe om så komplekse temaer som både kjønn og historie er. Den norske historieprofessoren Gro Hagemann og hennes svenske kollega Klas Åmark, er positive til flere av Hirdmans poenger, men reagerer på at kjønnskontrakten framstår svært determinerende. Særlig skeptisk stiller de seg til at den individuelle aktørens betydning i en spesifikk historisk setting ser ut til å forsvinne i det store ”forhåndsbestemte” systemet (Hagemann og Åmark 1999:181-182). Samtidig etterlyser de mer konkrete definisjoner av de ulike kontraktene og belegg for overgangene mellom dem. Spesielt problematisk er skiftet mellom jevnbyrdighetskontrakten og likestillingskontrakten. Her trekker Hagemann og Åmark konklusjonen om en faktisk overgang i tvil (Hagemann og Åmark 1999:190). Når det gjelder sistnevnte punkt, har Hagemann og Åmark et godt poeng. De to kontraktene ligner svært mye på hverandre, og jeg kan vanskelig se at den antatte overgangen kan beskrives som et tydelig normskille.

Hirdmans forsøk på å presentere kjønnskontrakten som universell, uavhengig av tid og kontekst, har også blitt sett på som problematisk innenfor historiefaget. Den svenske historikeren Christina Carlsson Wetterberg kritiserer særlig bruken av ordet *system*, som hun mener er alt for uodynamisk. Dersom man bruker kjønnssystemet som utgangspunkt for en historisk analyse, blir konklusjoner overflødig, hevder hun. Fordi systemet er så forutbestemmende, er jo svaret gitt på forhånd (Carlsson Wetterberg 1992:139). Andre teoretikere ser ingen problemer med Hirdmans begrepsapparat, men mener at hun tillegger kjønnsperspektivet vel mye betydning når hun sier at ”Ordningen av könen i et genussystem är *den underliggande ordningen, den bas på vilka andra ordningar vilar*, de sociala, ekonomiska och politiska ordningarna” (Hirdman 1992:230). Jeg vil imidlertid anta at dette poenget er mer problematisk i en historisk analyse enn i en kjønnsspesifikk undersøkelse som denne oppgaven tar sikte på.²⁸

²⁸ Det er ikke dermed sagt at jeg betrakter kjønn som en overlegen faktor, men i samspill med samfunnets institusjoner for øvrig.

Hirdman har siden 1988 revidert og moderert teorien om kjønnssystemet flere ganger. Hun har blant annet presisert at teorien slett ikke må betraktes som forutbestemmende og deterministisk. Selv om reproduksjon av det eksisterende er mest vanlig, vil sosialisering av individet endres over tid, ettersom spillerommet for kvinner og menn revideres og utvides. Til tross for at Hirdman hevder at kvinner og menn opererer i ulike sfærer, er ikke forholdet dem i mellom statisk, og kontrakten er åpen for forhandling i gråsonen mellom disse. Det handler ofte om behov og etterspørsel i et samfunn, påpeker hun. Derfor er det først og fremst vanlig at store samfunnsendringer åpner for forhandling av kjønnskontrakten (Hirdman 1992).²⁹ Likevel utelukker ikke teorien at enkeltindivider kan påvirke eller framskynde forhandlingsprosessen. Det forutsetter imidlertid at individet erkjenner kjønnssystemets funksjoner, og aktivt går inn for endring. Kvinnen må bevisst unngå situasjonen som ligger til grunn for kontrakten (bryte med normene), for deretter å, gjennom dette, endre situasjonen og skape grunnlag for en ny kontrakt (Hirdman 2001:94).

Kjønnskontrakten representerer altså ikke bare kontinuitet, men åpner for en langsiktig forhandling som blir viktig i de kommende filmanalysene. Vi skal blant annet se at når et av kjønnene tre inn i den andres sfære, fører det til at også denne tvinges til å bevege seg inn på nye områder. Det beste eksempelet finner vi i analysen av *Mars & Venus*, hvor pappa må trå mer til på hjemmebane ettersom mamma får stadig mer ansvar på jobben.

I den videre analysen vil jeg undersøke i hvilken grad filmene baserer seg på de reproduserende logikkene til Hirdman. Hvilke muligheter har kvinnene til å bryte med den til enhver tid gjeldende kjønnskontrakten i filmuniverset, og hvorvidt samsvarer denne med samtidas normsett? Er det mulig å spore ulike egenskaper og ansvarsområder hos kvinnene ettersom kjønnsrelasjonene i samfunnet endres?

²⁹ For eksempel industrialiseringen som tilsidesatte krav om muskelkraft, kvinners tilgang og tilbaketrekking i arbeidslivet under og etter andre verdenskrig og dagens generelle behov for arbeidskraft i et voksende kapitalistisk samfunn. Det er verdt å merke seg at selv om etterspørsel på arbeidsmarkedet har betydd mye for kontraktsendringene, har man også sett at integrering kan føre til nysegregering, for eksempel i "kvinneyrker" og "mannsyarker".

”Det er morsomt med en kvinne som har gjort seg opp en selvstendig mening, eller hva Randi?”

- Gunnar, *Støv på hjernen*

6. Filmanalyser

6.1 *Støv på hjernen* (1959)

6.1.1 Sosial og filmhistorisk kontekst

Nordiske komedier som slapp gjennom tysk kontroll var populære gjennom hele den bedrøvelige krigstida. Produksjonen var svært begrenset i disse årene, men på 1950- og 60-tallet, blomstret norsk filmbransje. Underholdningsfilm utgjorde en stor del av produksjonen, sammen med en rekke gode dokumentarfilmer³⁰ og filmer som tematiserte krigen.

Felles for mange av de norske femtitallskomediene, er at de omhandler ekteskapelige kriser, og veien fram til partene endelig blir ført sammen igjen (Larsen 1997:108). Et knippe kjente skuespillere spilte gjerne noenlunde samme karakter typer i flere filmer. Slik er det også i *Støv på hjernen*, hvor datidens store stjerne Inger Marie Andersen spiller den frustrerte husmoren Randi Svendsen.³¹ Andre folkekjære og mye brukte skuespillere på 1950- og 60-tallet som også medvirker i *Støv på hjernen*, er Wenche Foss (Edna Grindheim), Odd Borg (Gunnar Svendsen), Kari Diesen (fru Hansen), Sverre Holm (Ole Berg) og Lalla Carlsen (fru Svenkerud).

Handlingen i *Støv på hjernen* er lagt til Norges første drabantby, Lambertseter, som representerte en ny tid for datidas middelklasse (Furre 1999:232). I filmen skildres mange av de elementene som var typiske i drabantby-husmorens hverdag i en periode preget av framgang og optimisme. Landet reiste seg raskt etter de tøffe krigsårene, og det norske samfunnet opplevde en ny politisk og økonomisk stabilitet som gagnet folk flest. Godt arbeidsmarkedet og sterk økonomi trakk folk til sentrale strøk, og som vi ser i filmen, vokste drabantbyene fram som paddehatter i utkanten av storbyene.

³⁰ Thor Heyerdahls dokumentarfilm *Kon-Tiki* (1950) vant den prestisjetunge Oscarstatuetten i 1951.

³¹ Inger Marie Andersen har sentrale roller i lignende filmer, som for eksempel *Vi gifter oss* (1951), *Andrine og Kjell* (1952), *Kvinnens plass* (1956) og *Sønner av Norge* (1961). Hun medvirket i til sammen fjorten filmer i tidsrommet 1951-1966.

I ettertid har 1950-tallet gjerne blitt kalt husmorens tiår i den vestlige verden. I denne perioden ble hun betraktet som normen blant kvinner. Ekteskapet var høyt verdsatt i samtida, og skilsmissetallene var lave gjennom hele tiåret. Den ideelle og foretrukne samlivsform var ekteskapet mellom kvinne og mann – mellom husmor og arbeidskar. De fleste familier klarte seg fint med én inntektskilde, og aldri før hadde Norge hatt så mange hjemmевærende kvinner. Antall husmødre økte drastisk i dette tiåret, fra 674 000 i 1950 til 745 000 i 1960 (Furre 1999:247). Til tross for at kvinner generelt gikk lenger på skole enn tidligere, var det likevel få som tok seg arbeid utenfor hjemmet etter artium. Samtidig vendte mange av kvinnene som jobbet ute under krigen tilbake til kjøkkenbenken (Finstad 1999:49).

Husmorsarbeidet nøyte langt høyere anseelse blant folk enn i dag, og var en attraktiv målgruppe i det nye forbrukersamfunnet. En husmor var alltid interessert i nye produkter som kunne effektivisere husarbeidet og gjøre de daglige pliktene enklere. Blant annet ble det produsert såkalte husmorsfilmer, som reklamerte for nye husholdnings- og renholdsprodukter. Disse ble vist på kino på dagtid, og rettet seg spesielt mot hjemmевærende kvinner. Men om teknologiske fremskritt gjorde husmorens arbeid lettere enn før, reduserte det ikke nødvendigvis arbeidsmengden. Som vi skal se eksempler på i den følgende analysen, resulterte det snarere i at husmødrene stilte enda strengere krav til seg selv.

6.1.2 Samtida i filmen

Vi har sett at under den såkalte husmorskontrakten ble den hjemmевærende kvinnen betraktet som midtpunktet i kjernefamilien. Hennes hverdag dreide seg i stor grad om å holde hjemmet i orden, passe eventuelle barn, sørge for måltider og skape generell hygge for de rundt seg. Gjennom blankpussede vinduer og duften av nystekte småkaker, ble hun et symbol på familiens sunne verdier og økonomiske velstand. Men i løpet av 1950-tallet skjedde det også en rekke samfunnsmessige endringer som ledet mot en brytningstid hvor husmorens posisjon og rolle ble utfordret i takt med de rådende normene.

Støv på hjernen, som kom ut på tampen av tiåret, bygger mange av sine humoristiske poenger på motsetningene som oppsto mellom gamle og nye forventninger knyttet til kvinner og menn. I følge Yvonne Hirdman kan man snakke om en overgang fra husmorskontrakten til en jevnbyrdighetskontrakt rundt 1960. Dette skillet oppstår gradvis og over tid, og det er nettopp i denne endringsfasen at handlingen i *Støv på hjernen* utspiller seg. Nye muligheter i kombinasjon med tradisjonelle forventninger, er et gjennomgående tema for historien. Selv om det ikke er direkte synlig i filmen, var det en rekke samfunnsmessige og politiske

endringer som bidro til disse skiftningene i løpet av 1950-tallet. Et økende antall (private) barnehager og utdanningsinstitusjoner muliggjorde for flere kvinner å gå på skole, selv om de fleste valgte tradisjonelle utdanninger innenfor helse- og omsorgssektoren (Finstad 1999:56). Samtidig ble kvinnelig arbeidskraft stadig mer etterspurt, og det ble mer gunstig å være toinntektsfamilie da reglene for samskatten ble revidert i 1959.³² Likelønnsrådet som skulle jobbe med tiltak for å fremme likelønn mellom kjønnene og gjøre det mer attraktivt for kvinner å jobbe utenfor hjemmet, ble opprettet samme år.

I *Støv på hjernen* handler det mindre om politiske vedtak og mer om reproduksjon og utfordring av de dominerende normene som regjerer på mikronivå, nærmere bestemt i blokk elleve, oppgang F på Lambertseter. Der er det hovedsaklig de nære tingene i kvinnenenes miljø som legger føringer på deres arbeid og oppførsel. Først og fremst er det husmødrene selv som utfører streng sosial kontroll over naboens vaskerutiner og søndagssteik. Det er lite som tyder på at kvinnene er særlig opptatt av temaer som ikke angår dem selv og deres hverdag direkte. Mens Gunnar leser avisa hver ettermiddag, sitter Randi med strikketøyet i hendene, rydder etter ungene, eller farer fram og tilbake til kjøkkenet. At hun ikke interesserer seg for temaer som ikke direkte involverer hennes daglige gjøremål blir tydelig i en scene tidlig i filmen. Gunnar sitter i godstolen og leser avisa, mens Randi strikker. I et sjeldent øyeblikk titter han fram og beklager seg over ”disse atombombene”. ”Hvorfor kan ikke menneskene holde fred?” spør han mer eller mindre retorisk, og senker avisa. I stedet for å svare på spørsmålet eller innlede en samtale, trekker Randi straks paralleller til sine egne erfaringer, og ender i en monolog om fru Jonassen i melkebutikken, som får Gunnar til å dukke ned bak Aftenposten igjen. Senere beklager hun seg over at han ikke kan legge fra seg avisa mens de spiser. Han sluker jo bollene, ”akkurat som om de skulle være ganske alminnelige kjøpeboller”, fnysrer hun.

Mediene som sosialiseringssagenter var viktige etter krigen. Både radio og aviser var vanlig, og i filmen benyttes disse aktivt, først og fremst av mannen i huset. For kvinner var det dameblader og de nevnte husmorsfilmene som gjaldt, og det er ikke rart man kunne slite seg halvt i hjel dersom man skulle lytte til alle de velmenende rådene man fikk her. I *Damenes Årbok* fra 1955, kan man blant annet lese følgende: ”Innretter De den daglige rengjøringen fornuftig, vil De hver dag få tid til litt ekstra arbeid. En dag kan det være pussing av kobber og messing, en annen dag sølvtøy, en tredje dag er det søm og stopping og lapping,

³² Samskatten ble innført i 1921 og innebar at ektefellenes lønninger ble lagt sammen før skatt ble beregnet. Det gjorde det lite lønnsomt for husholdningen å ha to inntekter. Siden menn stort sett tjente bedre enn kvinner, var det naturlig at han jobbet ute, mens hun holdt orden hjemme (*Kjønn og lønn: Fakta, analyser og virkemidler for likelønn* 2008).

en fjerde eftersyn i lintøyskapet.” (Fra *Damenes Årbok* 1955, sitert i Finstad 1999:49). Men tro bare ikke at det var nok å holde hjem og unger rene og pene, husmoren måtte selv være velpleid og intelligent dersom hun ville holde på ektemannens interesse. Derfor ble det oppfordret til ”(...) å dyrke åndelige interesser ved siden av sin mann, barn og hjem: kunst, teater, språk osv., slik at hun alltid kan være på høyde med seg selv og omgivelsene”. (Fra *Vi unge på 40* 1957, sitert i Finstad 1999:54).

Dette settet av motstridende idealer er nøyaktig det som driver handlingen framover i *Støv på hjernen*, hvor stakkars Randi strever med å sjonglere rollene som kone og husmor. Veiledet og villedet av motstridende forventninger, mister hun plutselig grepet om den ellers så plettfriske hverdagen da ektemannen søker spenning hos en annen kvinne.

6.1.3 Stereotyper

Ved første gjennomgang av *Støv på hjernen* er det forholdsvis enkelt å definere de ulike kvinnene og mennene i filmen som karaktertyper. Komediesjangeren tro, er det få av personene som framstår særlig nyansert eller mangfoldig. Det eksisterer en rekke lett gjenkjennelige stereotyper, og det er heller ingen tvil om hvem som til enhver tid er det foretrukne identifiseringsobjekt. Idealet som først framheves er selvsagt den gode husmor, og det er denne kategorien de fleste karakterene faller innenfor. Husmødrene ter seg og kler seg i stor grad som en homogen gruppe. De har tilsynelatende de samme interessene (vasking, strikking og sladring), og alle kler seg i tradisjonell ”husmorsuniform”: Skaut på hodet, forkle rundt livet og praktiske sko. De kakler i munnen på hverandre på et vis som minner mer om barns pludring enn en voksen samtale.

Alle forventninger som følger med husmødrenes utseende innfris da vi i begynnelsen av filmen fortløpende presenteres for en rekke sekvenser med hardtarbeidende kvinner i drabantbyen. Som maur i en murtue piler de rundt i leiligheten med skurefille og støvkost, dersom de ikke rister ryer på balkongen eller ligger med rumpa i været og skrubber gulvet. En behøver slett ikke å se mye av *Støv på hjernen* for å forstå at det i filmuniverset settes likhetstegn mellom selvoppofrende, flittige husmor og sosial anerkjennelse.

Den autoritære fru Hansen er den som i størst grad er med på opprettholde husmorsstereotypien, så vel som normene i blokka. Dette blir særlig tydelig når hun gjør den nygifte og naive fru Sørensen til sitt sosialiseringssjunkt. Hennes rake motsetning er Edna Grindheim, som bor i oppgangen ved siden av. Hun bryr seg fint lite om hva andre måtte mene om henne, så lenge hun har det bra med seg selv og familien sin. Edna skiller seg fra de

andre husmødrene, ikke bare på grunn av sitt engasjement utenfor blokka, men også i klesstilen. Hun opptrer alltid i siste mote, og gjerne i langbukser, mens resten av gjengen springer rundt i forklekjolene sine. Hun observeres oftere med en sigarett i hånda enn en vaskefille. Edna hever seg over alt det hviskes om bak ryggen hennes og dyrker heller forholdet til ektemannen og venninnene som aksepterer henne som hun er. Hun viser stor innsikt i de andres problemer og elendighet, og vet til enhver tid hva hun skal si for å oppnå de reaksjonene hun ønsker. Hun bærer i seg en blanding av tradisjonelle kvinnelige og mannlige egenskaper som gjør henne vanskelig å sette i bås.

En annen kvinne som skiller seg fra mengden, er fru Helgesen. Det betyr imidlertid ikke at hun framstår mer nyansert enn den homogene gruppen husmødrene. Tvert i mot er hun lett gjenkjennbar som drabantbyens vamp og fristerinne, med sine mørke krøller, høye hæler og trange kjoler. Med sigaretten mellom de upraktiske, lange fingerne minner hun mest om en av film noir sine *femme fatales*, ”farlig og seksualisert” (Mühleisen 2003:97). Det er dessuten mye som tyder på at hun er langt smartere enn hun begir seg ut for å være, som da hun begir seg ut i diskusjon med Gunnar om dadaismen eller den siste boka til Falkberget. Edna har også noen likhetstrekk med *femme fatale*, i den forstand at hun nekter å innordne seg etter tradisjonelle mønstre og derfor betraktes som en trussel mot det etablerte (Dyer 2002:83). Dette understrekes i filmen da fra Hansen erklærer at Edna ”må knekkes!”

Randi Svendsen, filmens heltinne, er det vanskeligere å plassere. For mens de andre karakterene er relativt statiske, med unntak av fru Sørensen som sosialiseres *inn* i husmorstradisjonene, gjennomgår Randi en endringsprosess i løpet av filmen. Hun er en av få karakterer som i hvert fall delvis bryter med stereotypien vi først introduseres for. Denne utviklingen skal vi se nærmere på senere, men vi kan umiddelbart slå fast at det også i hennes tilfelle er mulig å spore karakterendringene ut fra klærne hun til enhver tid bærer.

Det er imidlertid ikke bare de kvinnelige karakterene som framstår stereotype i *Støv på hjernen*. Det lages poenger av at alle mennene drar til og fra jobben på samme tid. Samtlige er kledd i frakk og utstyrt med stresskoffert i hånda. På vei hjem fra jobb diskuterer de bil med hverandre, og på ettermiddagen leser alle aviser og røyker pipe på et sted i leiligheten hvor konene kan tåle det – det være seg i entreen, på toalettet eller under et pledd på verandaen. Men de tilsynelatende seriøse og føyelige arbeidsskarene har også en annen side, som kommer til syne når konene deres befinner seg på husmormøter om kvelden. Da samles de gjerne for å utagere og leke seg mens de drikker seg fulle, men passer på å være hjemme før ektefellen. Til tross for at de i stor grad er konstruert som komiske skikkelser, framstår mennene med en dobbelthet i seg som de fleste kvinnene i filmen mangler. Ingen av dem framstilles imidlertid

som spesielt tøffe eller heltmodige, til tross for at deres kvinner har klare oppfatninger om hva som er mannfolksoppgaver. Da Randi låser seg ute av leiligheten med steika i ovnen, er alt de andre husmødrene har å bidra med en konstant klaging over at middagen nok blir brent, mens de lurte på hvor i all verden de skal få tak i en mann på en søndag. Sørensen som er ny og fremmed for (husmors)reglene i blokka er heldigvis hjemme, og sammen nærmest jager husmødrene den vettskremte mannen utfor kanten av taket i et forsøk på å fire ham ned på verandaen til Randi. Det er ingen stor overraskelse at Sørensen faller ned og framstår mer latterlig enn noen gang.

Den som skiller seg mest ut blant mennene, dog uten å unndra seg stereotype trekk, er vaktmesteren i blokka, Ole Berg. Han er en typisk sjarmør, uten mål om å etterstrebe den seriøsiteten som de andre karene er opptatt av å vise utad. Blant annet flørter han åpenlyst med Randi, uten å reflektere noe særlig over at hun er gift og at han selv er ”litt småforlova”, som han sier.

6.1.4 Mannen som norm

Støv på hjernen portretterer ikke først og fremst mannens særstilling over kvinnen i et samfunnshierarki, slik Hirdman beskriver i sin teori om kjønnssystemet. Siden så godt som all handling foregår i hjemmet, på kvinnens banehalvdel, er det tvert i mot hun som holder ham i ørene. Det er hun som oppdrar ham til ikke å ligge på den fineste sofaen, eller forlanger at han må sette seg i entreen med viften på når han skal røyke. Slik forklares og legitimeres mannens behov for å utagere på andre måter, som å feste i smug eller avtale hemmelige møter med nabofrua. Edna Grindheim setter problemet på spissen da hun proklamerer fra talerstolen i Rabbestua husmorforening at man risikerer å ”vaske mannen ut av huset og inn i armene på sekretæren.”

Selv om kvinne-mann hierarkiet ikke problematiseres direkte i *Støv på hjernen*, spiller fortsatt rangordninger en sentral plass i filmen. Den tar for seg hvordan hierarkiet mellom kvinner i samme miljø virker, hvordan *rangeringens logikk* fungerer. Det er historieprofessorene Gro Hagemann og Klas Åmark som introduserer dette begrepet i sine arbeider med Hirdmans teorier om kjønnssystemet. I tillegg til Hirdmans prinsipper om dikotomier og mannens som norm, mener Hagemann og Åmark at det er hensiktsmessig å tilføye et tredje element som er med på å opprettholde kjønnssystemet. Rangeringens logikk definerer de om følger: ”Når kjønnene møtes, skjer det også en innbyrdes ordning av menn og

kvinner. De som vinner på denne rangordningen, vil ha sterkere grunner til å forsvare den eksisterende genusordningen enn de som taper på den” (Hagemann og Åmark 1999:185).

Tilføyningen av en slik tredje logikk har vist seg svært fruktbar i en filmanalyse hvor alle hovedaktørene er kvinner. I dette tilfellet kretser dessuten filmens tematikk rundt nettopp denne streben etter å trone over de andre kvinnene i et slikt hierarki. Som nevnt tidligere har den klassiske Hollywood-filmen en tendens til å rangere kvinner etter karaktertype, med den barmhjertige mor og alle hennes tradisjonelle kvinneeegenskaper på toppen av sympatiskalaen. I *Støv på hjernen* er alle kvinnene hvite, gifte og fra middelklassen. De varierer noe i alder, men ellers deler de den samme rollen, og stiller derfor i utgangspunktet likt. Kanskje nettopp derfor er konkurransen om å være den aller beste så hard. Husmødrene vurderer hverandre ut fra hvem som har de høfligste barna, de hviteste lakenene og den mest takknemmelige ektemannen. Dersom én pusser vinduene hver tredje uke, kan du være sikker på at naboen tar dem hver fjortende dag. En flittig og dyktig husmor som ikke setter seg i opposisjon til de usynlige, men i høy grad håndhevede lovene og maktstrukturene som fungerer internt i blokka, har stor sannsynlighet for å nyte respekt fra de andre kvinnene. Og dess mer anerkjennelse hun sanker fra sine naboer, dess mer tilfreds er hun øyensynlig med seg selv. Det er tydelig at Randi handler ut fra hvilke forventninger og krav som stilles til henne via samfunnsorganiseringen, mediene og de andre kvinnene i drabantbyen, men sjelden fra sin ektemann. Gunnar uttrykker sin frustrasjon over dette tidlig i filmen. ”Jeg synes du kunne slite litt mindre og heller ha litt krefter igjen til meg”, påpeker han snurt.

De huslige pliktene framstår som viktigere enn de ekteskapelige, og den sosiale og personlige aksepten Randi møter blant de andre husmødrene, er viktigere og kanskje lettere å oppnå enn den anerkjennelsen mannen gir henne. Det er nærliggende å unnskyldte Randi med at hun kanskje ikke vet sitt eget beste. Det er ingenting som tyder på at hun noen gang har vurdert en annen livsvei, og heller ikke at hun lengter etter noe mer - antakelig fordi hun ikke kjenner til noe annet.

I drabantbyen på Lambertseter er det et overdrevet komisk husmorsideal som styrer majoriteten av de kvinnelige beboernes daglige gjøremål. De uskrevne lovene, som for eksempel fredagsrengjøringen, holdes i hevd av de mest autoritære kvinnene. De få som motsetter seg ”regelverket” får heller ikke innpass i fellesskapet, og blir snarere gjenstand for ondsinnet sladder rundt bryggepannen i vaskekjelleren. En viktig sosialiseringsagent, og et ”pusterom” for de hjemmeværende kvinnene, er møtene i husmorlaget som innimellom arrangerer foredrag med titler som ”Hvordan få hvitere tøy”, ”Hvordan få mest mulig ut av kjøttet” og ”Frossenfiskens fordeler og bakdeler”. Særlig fru Hansen er begeistret for disse

foredragene, og hun er den som kjemper hardest for å opprettholde og videreføre holdninger og verdier i tradisjonell husmorånd. Som en av de eldste og mest rutinerte husmødrene i oppgangen, innehar hun en naturlig autoritet overfor de yngre og mer uerfarne kvinnene. Selv om hun nyter stor respekt blant de andre, er hun imidlertid ikke noe forbilde eller ønsket identifikasjonsobjekt for det gjengse publikum. Det er derimot den kampvillige og selvstendige Edna Grindheim, som representerer en yngre og mer åpen generasjon av husmødre. Hun er forkjemper for et mer avslappet forhold til boksmat og hybelkaniner, og oppfordrer heller til å bruke tid på å pleie ekteskapet. Hun liker å ta seg bra ut, og finner personlig tilfredsstillelse gjennom sine tillitsverv i ulike foreninger. Edna har liten oppslutning blant de andre kvinnene i blokka, men hos publikum vinner hun ny tillit da Randi til slutt lykkes med å redde ekteskapet, takket være henne.

Når det kommer til fru Helgesen, bryr også hun seg fint lite om hva de andre måtte mene om henne, så lenge ektemennene deres finner henne underholdende. Selv om hun har få stjerner i husmorboka, snor hun seg enkelt unna de andres harme med en sukkersøt unnskyldning om at ”jeg kan ingen ting i huset, jeg. Jeg *er* så dum så!”. Så lenge hun ytrer respekt for det skrekkelig vanskelige arbeidet de andre gjør, blir hun snarere en person de liker å måle sin overlegenhet opp mot. Man kan tolke det dit hen at det er både enklere og mer sosialt akseptert å være dum, sleip eller lat enn å tenke selvstendig dersom man er kvinne. Hopper vi rett til slutten, ser vi imidlertid at filmens vamp får sin straff, som seg hør og bør i klassiske filmer: Den oppmerksomhetssyke fru Helgesen ender opp like ensom og oversett som da filmen startet.

Det er grunn til å merke seg at alle husmødrene, til tross for at de omgås nesten daglig, sjelden kaller hverandre ved fornavn. I løpet av filmen er faktisk Randi, Edna og Bitten (fru Helgesen) de eneste kvinnene vi får vite det fulle navnet på.³³ Ellers omtaler kvinnene hverandre med et korrekt ”fru” foran mannens etternavn, det være seg Hansen, Sørensen eller Grundt. Skillet mellom Edna og Randi og ”fruene” gir en klar indikasjon på hvilke karakterer som framstår mest autonome, og har størst utviklingspotensial. Navnbruken kan selvsagt være helt tilfeldig, men i tilknytning til Hirdmans prinsipp om mannen som norm, og de Beauvoirs teorier om *den andre*, er dette en åpenbar tolkningsmulighet. Ved å referere til kvinnene utelukkende i tilknytning til mannen, via hans navn, bekreftes de Beauvoirs filosofi om at hun kun eksisterer i forlengelsen av ham. Denne problemstillingen tematiseres også i filmen *Hustruer* som vi skal studere nærmere senere.

³³ Bitten Helgesen introduserer seg selv med fullt navn første gang hun hilser på Gunnar. Resten av filmen omtales hun kun som fru Helgesen.

6.1.5 Dikotomier

Jeg argumenterte i kapittel tre for at et yndet virkemiddel i populærfilm går ut på å organisere kjønnene i binære motsetninger og sette deres antatte egenskaper opp mot hverandre. *Støv på hjernen* bygger i stor grad sine morsomheter rundt nettopp de tradisjonelle motsetningene mellom kvinner og menn. Presiseringen av at vi har med to ulike kjønn å gjøre, formidles både gjennom utseende og handlingsmønstre, men er like ofte mindre umiddelbare eller synlige.

En del eldgamle kjønnsdikotomier er lett å lokalisere. Privat og offentlig sfære er sterkt atskilt og det meste av handlingen foregår i hjemmet, hvor Randi er mer eller mindre bundet opp av plikter og gjøremål. Gunnar drar på jobb utenfor drabantbyen i ukedagene, for å tjene nok til å forsørge seg og sin familie. Hver søndag tar han med seg de to guttebarna på tur, mens Randi blir hjemme ved komfyren. Forsørgerposisjonen som mannen i familien innehar i forhold til den passivt mottakende kvinnen, bekrefter gamle oppfatninger om at hankjønn er den aktive, og legitimerer hans posisjon som norm.

Randi framstår som en pliktoppfyllende og fornuftig kvinne som tar sitt omsorgsansvar på alvor. Gunnar er imidlertid et mer lekent og driftstyrt individ, og det byr selvsagt på problemer. Et eksempel på dette finner vi da paret har inntatt ektesengen for kvelden, og Gunnar kommer med tydelige hint om hva han kunne tenke seg å finne på før de sier god natt. Randi derimot, orker ikke engang tanken på mer fysisk aktivitet, så utmattet som hun er etter alle dagens gjøremål. Det er denne problemstillingen som til slutt får Gunnar til å søke oppmerksomhet andre steder, og utløser hele konflikten i filmen.

Med unntak av fru Helgesens ubeskjedne forsøk på å forføre Gunnar, og Randis forsiktige flørt med Ole Berg, er kjønnsrollemønsteret i filmen tydelig tradisjonelt også når det gjelder jakten på det motsatte kjønn. Mennene er jegere og kvinnene skal gjøre seg attraktive nok til å bli jaktet på. I stedet for å konfrontere Gunnar med mistankene sine, gjør Randi det hun kan for å gjøre seg mer tiltrekkende overfor mannen. Hun kjøper nytt undertøy, ”sånn forførerisk, De vet”, og leser seg opp på temaer som i utgangspunktet ikke interesserer henne.

Randi er likevel ikke en utelukkende passiv karakter. Selv om det krever en ekstrem motivasjon og avgjørende overtalelsesevner, er hun i det minste fast bestemt på å gjennomføre endringer i sin triste hverdag. Hun sitter ikke med strikketøyet i hendene og venter på at alt skal gå i orden av seg selv. Og selv om det er Ednas råd og advarsler som langt på vei driver henne, er det til syvende og sist Randi selv som må ta noen avgjørende valg. Hun går på biblioteket og tilegner seg kunnskap, hun bytter ut husmorforklet med en

moderne kjole og hun drister seg til å bruke den unge vaktmesteren i et spill for å gjøre Gunnar sjalu. Endringsprosessen Randi gjennomgår, fører henne akkurat dit hun ønsker å være: I ektemannens armer.

Det er imidlertid ikke bare kjønnsmotsetninger det lekes med i filmverdenen. Det antakelig mest brukte motsetningsparet i klassisk film, er kontrasten og kampen mellom det gode og det onde. I *Støv på hjernen* er det fru Hansen som blir gjort til en et komisk element og en skurk som motarbeider det gode ekteskap. Filmtradisjonen tro, er hennes framtoning gjennomgående usympatisk.³⁴ I tillegg spilles det stort på klisjeer som går direkte på utseende. I Kari Diesens skikkelse framstår fru Hansen som tykkfallen, lite feminin og kanskje nettopp derfor, bitter. Hennes argeste motstander og representant for det gode, er selvsagt Edna, personifisert av en ung og fager Wenche Foss.

6.1.6 Å utfordre kjønnskontrakten

Vi har sett at statistikk og historiefortelling bekrefter den såkalte husmorskontrakten som dominerende samfunnsorganisering på 1950-tallet. Utviklingen går imidlertid mot et skille, hvor kvinner integreres stadig mer i arbeidsliv og politikk. I tråd med Hirdmans teori kan denne evolusjonen betraktes som en langvaring forhandlingsprosess hvor gamle normer brytes ned og åpner for nye og mer likestilte posisjoner for begge kjønn.

I *Støv på hjernen* er det ikke først og fremst politiske vedtak eller sosial revolusjon som trigger kontraktsendringene. Vi ser imidlertid eksempler på hvordan enkeltpersoners brudd med normene på mikronivå kan skape ringvirkninger som har potensial til å vokse seg store. Representanten for endring og symbolet på nye tider i *Støv på hjernen* er selvsagt Edna Grindheim. Hun står i opposisjon til de rådende normene, og mister ikke motet selv om de andre husmødrene har vanskelig for å ta hennes visjoner på alvor. Mens fru Hansen er med på å reprodusere den rådende kjønnskontrakten ved å "få skikk på" fru Sørensen og uglese alle som går i mot blokkas uskrevne regler, blir det nettopp et mål for Edna å utfordre disse. Hun erkjenner kontrakten, og handler ganske nøyaktig i tråd med Hirdmans krav for å forhandling av denne. Hun gjør ord til handling, og er svært bevisst i sitt prosjekt. Verken utvendig press eller opprør fra husmorkollegaene klarer å avvæpne eller kneble henne. Det er dessuten et viktig poeng at hun ikke er fanget i blokka, men beveger seg i offentlig sfære. Selv om flertallet er imot hennes "ukvinnelige" ideer, klarer hun å knytte til seg en liten skare av

³⁴ Som seg hør og bør for subjektets motstander, får også fru Hansen sin straff. Hun latterliggjøres under en vill scooter-tur som ender i skuffen på en gravemaskin.

tilhengere i Radikale Husmødres Forening. I tillegg fungerer Edna, som nevnt, som en avgjørende hjelper og katalysator for utviklingen til hovedpersonen, Randi.

Vendepunktet i filmen skjer i det Randi skriver under på at hun vil følge RHF's strenge regler. I stedet for å være en av dem som opprettholder husmorskontrakten og alt den innebærer, er hun nå i opposisjon. Signeringen av det nye regelsettet innebærer en aktiv handling fra Randis side, den første i filmen hvor vi faktisk ser henne utføre en konkret gjerning for å snu situasjonen. Selv om dette vendepunktet nok kan tolkes som en selvstendig og besluttsom avgjørelse, er det viktig å påpeke at dette aldri ville ha skjedd dersom ikke Edna truet henne til å velge mellom anerkjennelse fra Gunnar eller fru Hansen. Selv mener Randi at hun urettmessig blir ”kastet til ulvene”, som hun uttrykker det. Den overdrevne misnøyen Randi møtes med av sine tidlige venninner, antyder hvor godt rotfesta de tradisjonelle normen er plantet i bevisstheten. Den er også med på å understreke husmorstereotypen som gammeldags, statisk og lite åpen for å tenke utenfor boksen.

Randis motivasjon er tvilsom i et feministisk perspektiv. I lengden ville hun kanskje oppdage flere fordeler ved å engasjere seg utenom intimsfæren, men i utgangspunktet tjener Randis omfattende omstruktureringer kun ett formål. Hele prosjektet dreier seg tilsynelatende om å utkonkurrere nabovampen og vinne sin manns gunst tilbake. Hennes egen vilje og identitet som kvinne er ikke videre problematisert i filmen. Randi opptrer hele tiden i en rolle, som husmor og kone. Det er dessuten ingen ting tidligere i filmen som tilsier at hun selv er misfornøyd med tilværelsen før fru Helgesen viser seg å utgjøre en trussel. Det er heller ikke noe som tyder på at Randi har noen voldsom glede av å utfordre seg selv, annet enn tilfredsstillelsen hun oppnår da hun briljerer med sin nyervervede kunnskap om binyrene og Abels binomialformel overfor Gunnar og fru Helgesen. I stedet for å konfrontere ektemannen og uttrykke sin frustrasjon med ord, gjør hun som så mange kvinner på film før (og etter) seg: Forsøker å gjøre seg attraktiv for ham ved å iscenesette seg selv som kvinnelig og feminin. Det er også fristende å antyde at Randi ville gitt opp prosjektet langt tidligere dersom det ikke hadde vært for begeistringen den kjekke vaktmesteren uttrykker for henne. Personlig aksept er et gjennomgående tema i *Støv på hjernen*, og det er tydelig at Randi har det minst godt med seg selv da hun i en overgangsperiode verken nyter godt av ektemannen eller de andre husmødrenes anerkjennelse.

Selv om en truende Edna stadig puster Randi i nakken, så går hun etter hvert helhjertet inn for å nå målene sine. Ettersom handlingen i filmen utspiller seg, tvinges hun bokstavlig talt til å gjøre nye vurderinger av hvordan hun skal te seg, kle seg og organisere hverdagen. Mot slutten framstår Randi tilsynelatende som en kvinne som har forstått verdien av å ”være

på høyde med seg selv og omgivelsene”. Problemene som hun til nå har skjøvet bort med skurekost og grønnsåpe, forsvinner etter alt å dømme da hun innser verdien av kunnskap, lekkert undertøy og kvalitetstid med familien. En endring som blir særlig tydelig i takt med hovedpersonens utvikling, er hvordan Randi ikke lenger er innesperret i leiligheten. Før vendepunktet ser vi henne utenfor blokkområdet kun når hun er på husmorsmøte, samt i en kort sekvens ved grønnsakstorget på jakt etter de beste prisene. Ellers befinner hun seg fysisk i blokka til enhver tid, enten rundt bryggepannen i vaskekjeller, hjemme i leiligheten, eller på besøk hos Edna. I siste halvdel av filmen utvider hun imidlertid horisonten på flere måter. Hun tar trikken til byen to ganger i løpet av få dager, for å handle undertøy og gjøre seg vakker i salongen til ”Skjønnhets-André”. Hun oppsøker også biblioteket for noe som etter alt å dømme er første gang. Randi tar dessuten turen ut i frisk luft, på søndagstur med ungene. At Randi løses fra de usynlige båndene som binder henne til intimsfæren er et viktig steg i forhandling av kjønnskontrakten. Turene ut av drabantbyen er forutsetninger for at hun skal utvikle seg som ”kvinne og menneske” – og dermed bli selvstendig og sterk nok til å stå imot normpresset fra omgivelsene.

På mange måter ender Randi, i likhet med Edna, opp som foregangsperson i en brytningstid. Deres framsynte handlingsmønster representerer det eneste idealet som muligens kunne overgå den gode (hus)mors plass i 1950-tallets hierarki: Hun som er både elskerinne, kone og husmor, kvinne og menneske. Og som tilsynelatende sjonglerer alle disse rollene med en naturlig eleganse.

Vi har sett at *Støv på hjernen* baserer mange av sine humoristiske poenger på den gradvise oppløsningen av normer som preget samfunnet på den tida. Den befriende latteren avvæpner tematiseringen av grunnliggende kontroversielle emner, som for eksempel karakterenes sexliv – eller mangel på sådan. Seksten år senere, da *Hustruer* lokket publikum til kinosalen, var ikke lenger sex et spesielt utfordrende tema. *Hustruer* berører i enda større grad enn *Støv på hjernen*, kvinners indre verden, så vel som ytre omstendigheter. Her diskuteres individets lengsler og drømmer, side om side med kvinners arbeidsvilkår og sosiale status.

Kaja: Du tenker bare på deg selv du.

Mie: Ja, men det er jo jeg som er meg!

Hustruer

6.2 *Hustruer* (1975)

6.2.1 Sosial og filmhistorisk kontekst

Lystspilltradisjonen som *Støv på hjernen* er en del av, fortsatte å lokke publikum til norske kinosaler utover på 1960-tallet. Samfunnsmessige endringer på vei mot et nytt tiår, gjorde imidlertid en annen, mer alvorspreget sjanger stadig mer populær; den sosialrealistiske filmen. Både på lerretet og i det virkelige liv var perioden underlagt en radikal bølge, preget av opprør og ungdommelig kampvilje. Folkekomediens stereotype framstilling av kvinner, ble sterkt kritisert av den framvoksende kvinnebevegelsen. Det ble stadig mer vanlig å tematisere dagsaktuelle problemstillinger, og publikum og filmanmeldere etterspurte gjerne samfunnskritiske filmer med brodd. I den sammenheng nevnte jeg tidligere Oddvar Bull Tuhus' *Streik!* (1975). Filmen retter søkelyset mot lønn og arbeidsvilkår blant ovnshusarbeiderne i Sauda tidligere på 1970-tallet. Andre filmer som vekket engasjement, var Wam og Vennerøds mange sosialrealistiske skildringer, og ikke minst Anja Breiens *Hustruer* (1975). Sistnevnte tar opp et av de mest samtidsaktuelle temaene, nemlig kvinners hverdagsliv og ønske om frigjøring. I løpet av tiåret gjorde også flere andre kvinnelige filmskapere seg bemerket med sine bidrag til feminismedebatten, både gjennom dokumentar- og fiksjonsfilm.³⁵

I forlengelsen av student- og ungdomsopprøret som stod sterkt på 1960-tallet, begynte en ny generasjon å stille spørsmål ved den nære fortids forbrukerorienterte samfunn, og kjernefamiliens tradisjonelle rollefordeling. Kvinnebevegelsen satte fokus på likhet mellom kjønnene og kjempet gjennom sine politiske kampsaker fram store velferdsreformer. Selv om 1970-tallet i første omgang assosieres med forhandling av kvinners stilling i det norske samfunnet, var unge mennesker av begge kjønn i opprør. Mens det ble satt kritisk søkelys på klassesamfunnet og autoriteter, ble seksuell frigjøring og fellesskap framhevet som viktig. I 1978 ble loven om fri abort vedtatt, og samboerskap mellom ugifte ble stadig mer vanlig. Et

³⁵ Vibeke Løkkeberg var en av dem som debuterte både som kort- og langfilmregissør på 1970-tallet. Hun skapte diskusjon med produksjoner som *Abort* (1971), *Prostitusjon* (1974), og *Åpenbaringen* (1977).

statlig likestillingsråd ble opprettet i 1972, og likestillingsloven trådte i kraft tidlig i 1979.³⁶ To år senere fikk Norge sin første kvinnelige statsminister, Gro Harlem Brundtland, som bidro til økt fokus på omsorg- og familiepolitikk.

Nye studieplasser og utbygging av barnehager førte til at mange jenter tok høyere utdanning. Flere kvinner involverte seg i politikken, og antall utarbeidende, gifte kvinner økte fra 10 prosent i 1960, til 44 prosent i 1975. De fleste arbeidet fremdeles deltid og i kvinnedominerte yrker, men samfunnets behov for arbeidskraft bidro til at kvinner generelt fikk innpass på flere arenaer enn tidligere (Finstad 1999:52). I denne perioden ble det inngått stadig færre giftermål, mens antall skilsmisser økte. Dette medførte blant annet et høyt antall alenemødre og dobbeltarbeidende kvinner. Innenfor samboerskapet sto kravet om lik fordeling av oppgaver i hjemmet sterkt i teorien, men i praksis utførte fremdeles kvinnen det meste av husarbeidet, selv om hun også jobbet ute. Personlig status ble ikke først og fremst vurdert ut fra et plettfritt hjem, og morsrollen ble generelt framstilt som mindre idyllisk enn tidligere.³⁷ Det ble i stedet lagt større vekt på i hvor stor grad man realiserte seg selv utenfor hjemmet, gjerne på arbeidsplassen.

Mot slutten av 1970-tallet opplevde Norge en økonomisk nedgangstid, og svekkelsen av sosialdemokratiet var etter hvert et faktum. Utdanningssamfunnet ble betraktet som bekymringsfullt da det tilsynelatende medførte nye, uønskede classeskiller. Dårligere arbeidsmarked førte til mer konkurranse og et hardere miljø hvor antall samfunnstapere stadig økte (Furre 1999:386).

6.2.2 Samtida i filmen

Det er med alle disse sosiale endringene som bakteppe at Yvonne Hirdman hevder det foregår en forhandling av den gjeldende jevnbyrdighetskontrakten som etter hvert resulterer i det hun omtaler som likestillingskontrakten. Det er også i denne konteksten, hvor likhetsidealet framheves, at *Hustruer* utspiller seg. Filmen handler om individets muligheter og begrensninger i et samfunn som er i kontinuerlig endring, og de nye utfordringene i samtida er ofte gjenstand for diskusjon mellom kvinnene i filmen. Særlig Heidrun og Kaja kan betraktes som representanter for ytterpunktene i de nye og gamle rollene som nå helst skulle

³⁶ Lovefestet bl.a. lik lønn for arbeid av samme verdi, lik rett til utdanning og forbud mot seksuell trakassering ("Et apparat for likestilling" 1995:15).

³⁷ Utfordringen av morsrollen antas å henge delvis sammen med Simone de Beauvoir sin filosofi om morskapet som begrensende og definerende for kvinnen (Giese 2001:78).

kombineres. Mens førstnevnte er opptatt av økonomisk selvstendighet og foretrekker å leve som en fri sjel, er Kaja tilsynelatende fornøyd med at ektemannen ordner opp for henne.

Filmen er i stor grad politisk, men først og fremst er den humoristisk og selvironisk, uten at disse virkemidlene nødvendigvis står i kontrast til hverandre. Eksempelvis er Kajas konstante dårlige samvittighet, som grenser til det paranoide, en samtidig framheving og latterliggjøring av antatte kvinnelige egenskaper.

Hustruer problematiserer mange av de samme temaene som *Støv på hjernen* gjorde seksten år tidligere. Det handler om konstruerte kvinneroller, hva disse innebærer og hvordan man best mulig kan leve sitt liv, i tråd med eller på tvers av, de normsett som regjerer i samtida. Mens *Støv på hjernen* i første omgang fokuserer på forventninger på et mikronivå, har hustruene tatt steget, bokstavlig talt, utenfor dørterskelen og snakker i større termer. De setter ord på samfunnsstrukturer som legger føringer på livene deres, og ser langt forbi naboens strenge blikk. *Hustruer* omhandler dessuten i langt større grad individets konkrete ønsker for seg selv, samt de mer eller mindre bevisste valgene som utgjør deres livsvei. På linje med husmødrene i *Støv på hjernen* er hustruene først opptatt av å stadfeste sin familiære vellykkethet utad. Etter kort tid faller imidlertid maskene, og temaet om anerkjennelse og respekt tar seg til et nytt nivå. Selv om Kaja, Mie og Heidrun har utviklet seg i ulike retninger siden skoledagene, har de én ting felles; de er mennesker med individuelle drømmer, forventninger og skuffelser. Problemene de diskuterer er i høyeste grad reelle, og i motsetning til Randi og hennes naboer, viser de en oppriktig og ektefølt interesse og nysgjerrighet på omverdenen utenfor intimsfæren.

6.2.3 Stereotyper

Anja Breien åpner sin prisbelønnede film på følgende måte: Kamera fokuserer på et oppstilt, svart-hvitt bilde av et tjuetalls småjenter. Mange har kjole på, og noen har store sløyfer i håret. De fleste smiler fornøyd mot kameraet. En eldre dame i midten av fotografiet bekrefter at dette er et klassebilde, antakelig fra barneskolen. Etter få sekunder legger filmens tittel seg som et stempel over de poserende småpikene: *Hustruer*. Teksten tilsidestiller skolejentene og framstår altoverskyggende og forutbestemmende.

Åpningsbildet understreker hvordan filmtittelen henviser til en spesifikk rolle. Neste gang vi møter dem, har småjentene blitt voksne kvinner. Resten av filmen skildrer hvordan tre av dem har blitt preget av, og fremdeles preges av, den stereotype hustrutittelen som de alle ganske riktig kan smykke seg med i voksen alder. Noen stereotyper bekreftes, men sjelden

uten diskusjon. Handlingen drives hovedsaklig framover av hustruenes dialoger knyttet til hustrurollen, samt deres vilkårlige handlinger de tre dagene rangelen pågår.

Tilskuerne introduseres for Kaja, Mie og Heidrun på en gjenforeningsfest med den gamle klassen sin. Stemningen er god under talene ved middagsbordet, hvor samtalen i stor grad dreier seg om mimring fra skoledagene. Underholdningen inkluderer blant annet høytlesning fra gamle minnebøker. Lykkeønskningene for framtida dreier seg i stor grad om giftermål, familie og drømmen om et eget hjem. Et av nødrimene som skaper god stemning, går som følger ”Kjære Inger. Jeg ønsker og spår at du på ditt femogtyvende år, som kokke i ditt kjøkken står.” Dette, og flere andre vers, illustrerer tydelig hvordan småpikene allerede den gangen så for seg sin og hverandres framtid. Da festen går mot slutten, trer de kjederøykende, feststemte kvinnene straks tilbake i sine pliktoppfyllende roller, og nærmest sloss om å få hjelpe vertinnen med å rydde flasker og tallerkener.

Til tross for det ensartede inntrykket Kaja, Mie og Heidrun gir utad i løpet av gjenforeningsfesten, viser det seg etter hvert at de tre hovedpersonene lever ganske forskjellige liv. Kaja har tilsynelatende omfavnet sin posisjon som kone og mor med en selvfølgelig letthet. Advokatmannen hennes er en pålitelig forsørger som tjener godt, og hun føler at alt hans er hennes. Mie er mer opprørsk enn Kaja, og reflekterer flere ganger i løpet av filmen over de valgene som underveis i livet har ført henne dit hun er nå; hjemmeværende mamma med tre barn, en utro ektemann og en egen elsker på si. Mies livsvei ser i liten grad ut til å ha blitt til gjennom bevisste valg. Hun ble gravid første gang da hun var nitten år, og har ”aldri fiksa det”, som hun uttrykker seg selv. I motsetning til inntrykket Kaja gir først i filmen, føler Mie at hun har gått glipp av noe i sin streben etter å oppfylle familien og samfunnets krav til henne som hustru og småbarnsmor. Heidrun opererer som et motstykke til de andre. Hun har satt seg som mål å være selvstendig og fri, både økonomisk og i tankene. Hun har selv valgt å ikke få barn (”har ikke villet, foreløpig”), lever alene (i en ”pause” fra ektemannen) og tjener egne penger. I tillegg har hun en sterk rettferdighetssans som hun ikke er redd for å gi uttrykk for, verken verbalt eller gjennom handling.

Ut fra levemåte og karaktertrekk er det umiddelbart fristende å karakterisere Kaja, Mie og Heidrun som representanter for ulike ”hustrutyper”. Kaja som den ideelle selvoppofrende kone og mor, Mie som den mislykkede sliteren, og Heidrun som den opprørske hustru. Disse ensidige karakteristikkene er imidlertid ikke dekkende for filmens subjekter. Underveis i filmen viser samtlige seg å være langt mer nyanserte karakterer enn det hustrustempelet signaliserer. Kvinnene har alle sine svake punkter, men sammen framstår de som trygge og ressurssterke karakterer.

Heller ikke ytre trekk gir assosiasjoner til hustruene som særskilte representanter for en bestemt gruppe, slik som ”husmorsuniformen” i *Støv på hjernen*. Alle er ikledd langbukser eller moteriktige fotside skjørt. Det eneste som ikke kan ignoreres i en vurdering av ytre kjennetegn, er Kajas høygravide mage. Det faktum at hun er sju måneder på vei utgjør i praksis likevel ingen forskjell på henne og de andre kvinnene. For den dominerende magen til tross, Kaja lar ikke den bestemme hva hun gjør og hvor hun går. At hun ikke lar seg fange i en kategori som ”den gode mor”, sier seg selv når hun heller drar på vift med venninnene enn å sitte hjemme og strikke babysokker. Likevel er Kaja den i gjengen som har størst problemer med å tre ut av sine vante roller, og til å begynne med sliter hun med dårlig samvittighet overfor familien.

Det motsatte kjønn er viet liten plass i *Hustruer*. Når mennene en sjelden gang introduseres på lerretet, tjener det hovedsakelig to formål. Enten for å understreke deres mangler og utilstrekkelighet, som hos fotografene og Mies ektemann, eller for å bekrefte posisjonen som norm. Dette skal vi komme tilbake til i avsnittet under, men foreløpig kan Heidruns lite forhandlingsvillige fabrikkssjef tjene som eksempel på sistnevnte funksjon.

6.2.4 Mannen som norm

Selv om *Hustruer* ikke tematiserer menns vilkår direkte, er det likevel hans posisjon som norm som kvinnene sammenligner sin egen situasjon med. Tolkning av versene i minnebøkene avslører at kvinnene helt siden skoledagene har betraktet seg selv i relasjon til en mannlig partner, slik blant andre de Beauvoir beskriver. Det er gjennom ham hun skal få oppfylt sin drøm om en familie og et hjem som hun kan sysle rundt i. Særlig Kaja kan i utgangspunktet betraktes som en kvinne hvis eksistens avhenger av mannen. Det blir tydelig allerede da hun på gjenforeningsfesten leser høyt fra minneboken sin: ”Hva er skolen uten lekser, hva er skogen uten hekser? Hva er bekken uten vann, hva er Kaja uten mann?”

Det er imidlertid ikke bare skolejentene som definerer sitt eget liv i tilknytning til det motsatte kjønn. Samtalene vi blir vitner til på gjenforeningsfesten tydeliggjør logikken om mannen som norm blant dette årskullet. I stedet for å snakke om seg selv, dreier samtalene seg i stor grad om hva ektemennene deres jobber med, og hvordan de ser ut. På denne måten reduserer de nå voksne kvinne seg selv og hverandre til *den andre*, på samme måte som i minnebøkene. Deres egne ønsker, egenskaper og gjøremål framstår som sekundære i forhold til ektemennenes deltakelse i det offentlige liv. Dette kan tolkes som et uttrykk for at kvinnene ikke fører spesielt begivenhetsrike liv selv, eller, mer tvilsomt, at de har en særdeles

spennende, men ”upassende” livsførsel.³⁸ Det viktigste er uansett å framstå både interessante og vellykket i forhold til samfunnets uskrevede regler, noe som blir tydelig da Mie forsiktig spør om det er noen der som ikke er gift. Bare én kvinne svarer nei, og hun drar på det da Mie lurar på om hun i hvert fall er forlovet, tydelig ubekvem med å ha ”mislykkes” etter samfunnets standarder.

Først etter at alle har klart for seg hva hverandres ektemenn sysler med, rettes det samme spørsmålet mot de faktiske festdeltakerne. Et fåtall kan skilte med videre utdanning, men de færreste, blant dem Kaja, er i jobb etter at de har fått barn. Da Heidrun forteller at hun jobber på sjokoladefabrikk, er det liten entusiasme å spore blant de andre. Ei av jentene arbeider i TV-bransjen, men også hun slipper unna oppfølgingsspørsmål, med unntak av hvorvidt hun har observert diverse kjendiser på jobb. De fleste synes det er mer stas å kjenne babyen sparke i Kajas mage, muligens fordi dette er lettere for dem å identifisere seg med. I minuttene som følger blir det tydelig hvordan kvinnene streber etter å produsere historier for å høste anerkjennelse og begeistrede gratulasjoner fra de andre. Det er åpenbart at dette er et område hvor de fleste kan være med å konkurrere. Å produsere og oppdra barn er noe de fleste har vært gjennom, det er dette de kan. Så betydelig er forventningspresset, at den barnløse Heidrun skrøner på seg en datter for å unngå ubehagelige spørsmål. Det tydelige presset blant festdeltakerne kan best sammenlignes med den innbyrdes streben etter anerkjennelse i *Støv på hjernen*. Blant trekløveret Kaja, Mie og Heidrun er dette hierarkiet fraværende. De er åpne for å utforske og utfordre hverandres verdier, og framstår som likeverdige karakterer. Denne likeverdighetstanken setter også sitt preg på kamerautsnittet som ofte fanger samtlige subjekter samtidig.

Ytterpunktene i gjengen er Kaja og Heidrun, mens Mie stiller seg i en mer forhandlende posisjon i forhold til deres prioriteringer. Ved å stille spørsmål ved Kajas verdier og levemåte, antyder Heidrun samtidig at førstnevnte er med på å opprettholde den reproduserende mekanismen som Hirdman har døpt til mannen som norm. Spesielt opptatt er hun av å framheve friheten som følger med det å tjene sine egne penger, et område hun ofte utfordrer de to andre på. Kaja som er oppvokst innenfor svært tradisjonelle familierammer har liten forståelse for det hun oppfatter som Heidruns mas om selvstendighet. Likevel er det nettopp Heidrun Kaja åpner seg for og betror at ekteskapet med Jens ikke er helt problemfritt. I den samme scenen forteller hun hvor mye hun gleder seg til babyen kommer, og at hun liker at den er så avhengig av henne. Da Heidrun vil vite om Kaja er avhengig av ektemannen, er

³⁸ Det siste er imidlertid tilfelle for Heidrun, som bevisst har unngått å innordne seg etter tradisjonelle familiestrukturer.

svaret et selvfølgelig ja. Denne samtalen kan kobles til en stadig tilbakevendende drøm som Kaja forteller om tidligere i filmen. Drømmen handler om at Jens er borte når hun våkner, og Kaja beskriver den som veldig ekkel. Uten at hun tilsynelatende er bevisst på det selv, formidler Kaja her en frykt for at det er Jens som er grunnlaget for hele hennes eksistens; det er gjennom ham at hun kan defineres som kone og mor.³⁹ Bekreftelse på at også hun er betydningsfull har Kaja hittil fått gjennom morsrollen. På samme måte som hun selv er bundet til ektemannen, er småbarna lenket til henne, og ønsket om at ”de aldri ble større” kan betraktes som en undertrykt frykt for hvem hun er og hva hun skal gjøre uten dem.

Selv om man vanskelig kan hevde en direkte overføring av verdier og normsett, er det nærliggende å tenke at Kaja er arvelig belastet hva gjelder familieverdier. Mistanken bekreftes da hustruene drar på besøk til Kajas mor for å finansiere utflukten. Moren forsikrer seg om at Kaja spiser og drikker nok melk nå som hun er svanger, og hun låner gjerne datteren sine siste kroner, for ”far kommer jo hjem i morgen”, lykkelig uvitende om at de skal brukes på øl og moro. Som Kajas inntektsbringende far, er også de andre mannsskikkelsene i *Hustruer* i stor grad normgivende. I hovedfagsoppgaven *En annen historie. En analyse av Anja Breiens Hustruer* (1992), påpeker Liv Hausken hvordan mennene i filmen i stor grad presenteres som reelle makthavere og lovgivende instanser. Som eksempler nevner hun politimennene i parken, kapteinen på danskebåten og fabrikkdirektøren som også er Heidruns arbeidsgiver (Hausken 1992:62).

6.2.5 Dikotomier

Hustruer stiller seg i en særegen posisjon i forhold til hvordan filmen utforsker og leker med kjønnsdikotomier. Hver enkelt av hovedrollene bærer i seg et bredt register av egenskaper som kan karakteriseres som tradisjonelt mannlige og kvinnelige. Filmens poeng er nettopp å undersøke hva som kan skje når kvinner setter familiære forpliktelser på vent og delvis trer inn i rollen som menn. Når de forlater sin begrensede og begrensende plass i hjemmet og får utfolde seg fritt i den offentlige sfære. På linje med *Støv på hjernen* bruker *Hustruer* humor som en bevisst strategi for å utfordre konvensjonene. Situasjonene som oppstår i filmen framstår som absurde nettopp fordi det bryter med forventet oppførsel for en hustru. Den opprørske livsførselen de fører i dagene publikum følger dem, er preget av vilkårlighet og

³⁹ Denne tolkningen forsterkes ytterligere dersom vi kobler den til det tidligere nevnte diktet i Kajas minnebok: ”Hva er skolen uten lekse, hva er skogen uten hekser? Hva er bekken uten vann, hva er Kaja uten mann?”

spontan, intuitiv handling. I løpet av utfluktens tre dager tilsidesettes pliktoppfyllelse og fornuft til fordel for lekenhet og en eventyrlyst.

En tydelig fokusering på konstruerte kjønnsroller ser vi da hustruene begir seg ut på gaten og flørter hemningsløst med tilfeldige menn. Når de overspiller ”dum og deilig” overfor motorsykkelguttene imiterer de en velkjent og ironisk stereotyp, som i første omgang forbindes med kvinner. Deretter reverseres kjønnsrollene idet hustruene begynner å støte på tilfeldige karer på gata. De gir komplimenter for utseendet og bruker patetiske sjekkereplikker som lenge har vært forebeholdt menn: ”Har ikke jeg sett deg før” og ”Så skjønne brune øyne du har”. Mennene reagerer med tydelig forvirring på denne ombyttingen av tradisjonelle kjønnsroller. Hustruene er ekstremt nærgående, og ender opp med å skremme bort flere enn de sjarmerer.⁴⁰

I barscenen, hvor de blir påspandert drinker av de to fotografene, er hustruene plutselig svært bevisst på hvordan de iscenesetter sin kvinnelighet. De lar mannfolka føre ordet og tenne sigarettene deres, mens de fniser av vitsene deres. På plass i fotografenes studio, trer imidlertid hustruene raskt ut av denne rollen da mennene vil belære Heidrun i bruken av fotoutstyr, og kommanderer Mie framfor kamera. Kvinnene snur situasjonen fullstendig og flytter seg bevisst ut av den uønskede objektsposisjonen. I stedet får de mennene til å kle av seg på overkroppen mens de kommanderer dem til å posere ”sånn som modellene”. Kaja pynter dem med feminine effekter, som BH og øredobber, mens Heidrun begeistret beordrer dem til å bruke det de ”har å by på”.

Det er generelt lite fokus på kropp i *Hustruer*, men i badstuescenen tidlig i filmen, er kvinnene avkledd i dobbel forstand. Mens de står halvnakne i garderoben, blir kvinnekroppen gjenstand for diskusjon. Alle kvinnene innrømmer at de har komplekser, enten det er for store eller for smale hofter, for små eller for slaskete bryster. I denne scenen henviser Kaja til Rubens malerier av frodige og sensuelle kvinner, og sier hun skulle ønske alt var som før, da det var ”lov å være tykk”. ”Ja, når du har blitt over tredve, da synker kursverdien”, er Mies sarkastiske bidrag til diskusjonen. Det skinner tydelig gjennom at det er det motsatte kjønn som har definisjonsmakten hva angår ”kursverdi” og som legger føringer på hvordan kvinnene reduserer seg selv til objekter når de snakker om sine egne kropp.

Kvinnekroppen viser seg å vanskeliggjøre samtidas ideal om et integrert arbeidsliv. I filmen illustreres det hvordan flere områder i realiteten var utilgjengelige for kvinner, og

⁴⁰ Førsteamanuensis ved Institutt for medier og kommunikasjon ved Universitetet i Oslo, Liv Hausken, beskriver i sin hovedfagsoppgave hvordan latteren både i og utenfor filmuniverset i nettopp denne scenen skaper distanse og bidrar til å ufarliggjøre hustruenes kontroversielle handlinger (Hausken 1992:78-79).

bekrefter bokstavlig talt Hirdmans prinsipp om å holde kjønnene atskilt. Det beste eksempelet finner vi da Heidrun nevner at hun gjerne skulle vært sveiser. Hun kjenner imidlertid ei jente som tok et kurs for å lære seg faget, men hun fikk aldri noe jobb av den banale grunn at det ikke fantes kvinnegarderobes på arbeidsplassen. Dette er bare én erfaring fra yrkeslivet som Heidrun har stiftet kjennskap med. Hun kan også fortelle de andre hvordan en kollega av henne på sjokoladefabrikken fikk sparken da hun ble gravid, fordi arbeidsgiver ikke ville betale barselpenger. Heidruns engasjement i denne saken trekkes fram da hun i løpet av rangelen stiller på sjefens kontor for å hente lønn som hun har inntestående. Seansen ender i en heftig diskusjon om Heidruns oppførsel, og ender med at sjefen sier henne opp etter å ha påpekt at ”stabilitet er tydeligvis ikke Deres farse”. Han argumenterer med at fabrikken har sett seg lei på ”kverulanter, og venstre og ekstremistbråk”, og nevner at fellesaksjonen om ventilerings som Heidrun var aktivt med på, ikke ble godt mottatt av ledelsen. Heidrun nekter å la seg kommandere og avstår fra å jobbe ut oppsigelsestida. Hun krever bare de pengene hun har inntestående og marsjerer ut, uten å se seg tilbake.

Selv om Heidrun er den eneste som ikke er hjemmeværende mamma, er ingen av hustruene knyttet til huslige forpliktelser i dagene filmen skildrer. Mie er den eneste av kvinnene vi faktisk ser innenfor hjemmets fire vegger. Det dreier seg imidlertid bare om en rask tur hjemom for å hente klær til den videre utflukten. Her havner hun i en voldsom krangel med ektemannen, som ender i en enda heftigere forsoning. Et lite øyeblikk ser det ut som Mie vakler og vil la seg fange i ektemannen og normenes favntak, men da Jon umiddelbart vil dra på jobb, siden hun endelig kan se etter ungene, kommer hun seg raskt av gårde. At tilværelsen som venter hjemme fortøner seg fryktelig repetitiv, påpeker Mie ved flere anledninger. Beskrivende nok bruker hun kjøkkentallerkene som metafor for sin hverdag: ”(...) så er det de samme tallerkene hver eneste dag. Ut av skapet, ned på bordet, ut av bordet, ned i oppvaska, opp i skapet. Tre ganger om dagen, akkurat de samme tallerkene”. En lignende metafor bruker hun da hustruene sitter i hvert sitt offentlige toalettavlukke. ”Det blir en del sitting”, sier Mie. ”Enten så kommer det noen og plukker deg opp, eller så kommer det ikke noen og plukker deg opp. Og hvis det kommer noen og plukker deg opp, så blir du sittende likevel.” Slik beskriver Mie samtidig kvinnens passive, ventende rolle, og sin egen hverdag.

6.2.6 Å utfordre kontrakten

Hustruer handler eksplisitt om å utfordre gjeldende normsett, i første omgang knyttet til kjønn. Gjennom sin dogmeaktige stil og politiske tematikk utforskes både filmen og syttitallskvinnenes muligheter og begrensninger. Selv om samtida på mange måter står i en radikal kontrast til sin nære fortid, spesielt i måten å tenke kjønn på, viser *Hustruer* oss at det ikke nødvendigvis var noen enkel prosess å bryte med tidligere normer. De autonome, frie yrkeskvinnene fantes nok oftere i prinsippet enn i praksis. Hustruene har vokst opp i brytningstida som skildres i *Støv på hjernen*, og som voksne lever de i et langt mer radikalt samfunn. De samfunnsmessige endringene har preget subjektene på forskjellige måter. Mens Heidrun har kastet seg på den opposisjonelle bølgen, har samfunnets reproduserende krefter ført Kaja og Mie inn i moderskapet og tradisjonelle hustruroller. Livene de lever framstår mer som et resultat av en ubevisst prosess som de har valgt å ikke forholde seg til, før nå.

Filmens fremste representant for endring av samfunnsorganiseringen er utvilsomt Heidrun. Hun betrakter seg selv som et uavhengig subjekt, og er bevisst i sine valg. Hun omfavner sin frihet og er ikke redd for å utfordre etablerte normer og regler dersom hun mener det er nødvendig. Heidrun er opptatt av hvordan samfunnet fungerer, hun kjenner rettighetene sine, og er ikke redd for å forlange det hun har krav på. Hun definerer ikke seg selv primært i kraft av sitt kjønn, men innser begrensningene det legger for henne. Da Kaja påstår at Heidrun ikke er noen ”ordentlig kvinne”, svarer hun tørt at hun har ”sluttet å ta imot alt, hvis det er det du mener.” At hun ikke er uberørt av forventningene som stilles til henne, blir imidlertid klart flere steder i filmen, blant annet på klassefesten og da hun på et tidspunkt er klar til å kaste seg ut fra toppen av en høy avsats.

Heidrun er *Hustruers* svar på Edna Grindheim, dersom vi sammenligner med karakterene i *Støv på hjernen*. Begge er handlekraftige og opprørske kvinner som utgjør en reell trussel mot det etablerte systemet og peker mot en ny tid med nye idealer. Ved å forsørge seg selv og bevise at hun klarer seg fint uten en partner, nekter Heidrun å innordne seg etter det gamle mønstret. Når hun i tillegg driver aktivt opplysningsarbeid overfor omgivelsene, bidrar hun ytterligere til forhandling av kjønnskontrakten. Hun utfordrer nemlig ikke bare normene selv, men utfordrer også sine venninner til å reflektere over situasjonen de befinner seg i. Her diskuteres verken skuremiddel eller leppestift, men personlige tanker og samfunnsrelevante spørsmål som skiller seg betraktelig fra pludringen i *Støv på hjernen*. Gjennom samtale, diskusjon og felles erfaringer opplever både Kaja og Mie en slags oppvåkning.

Hustruene har alle et behov for å bli sett og anerkjent for den de er, utover den altoverskyggende merkelappen ”hustru”. Det oppnår de i samvær med hverandre. Slik sammenfaller forutsetningene for å oppfylle prosjektet i stor grad med objektet i seg selv; veien, og filmens handling blir, bokstavlig talt, til mens de går. Det er først når de får uttrykke seg, både verbalt og fysisk, fritatt fra normenes jerngrep at de får perspektiv på hvordan hverdagen ellers fortøner seg. Hustruene ser ut til å trives best når de kan være seg selv, og ikke i første omgang mor, hustru eller engang kvinne. Når de kan drikke øl og tisse bak busker mens de fniser og ler. I samvær med Mie og Heidrun kan til og med Kaja legge beina på bordet uten at noen kommenterer at det ikke passer seg – eller kommenterer det i det hele tatt. Utfordringen av kontrakten skjer imidlertid ikke bare gjennom handling, men også ord. I følge Hirdman starter prosessen idet individet gjenkjenner den og begrepsfester strukturene som holder dem nede. Det er nettopp det hustruene gjør gjennom flere dialoger i filmen. Samtalen under illustrerer ikke bare ulike holdningssett hos karakterene, men står også som et eksempel på Mies erkjennelse av seg selv som subjekt.

Mie: *Svar da! Er alt slutt når du er gift?*

Kaja: *Du har jo et ansvar, du har jo barn!*

Mie: *Jeg! Er det bare jeg som har barn? Jon har ikke barn?*

Kaja: *Det er jo du som er moren.*

Mie: *Akkurat, ja. Så jeg kan bare bli sittende der jeg?*

Kaja: *Du tenker bare på deg selv du.*

Mie: *Ja, men det er jo jeg som er meg!*

Idet den siste utflukten, og filmen, går mot slutten, ender hustruene i en diskusjon som handler nettopp om hvordan kvinner undertrykkes i samfunnet. Her er det særlig Mie som viser stor grad av innsikt i egen status.⁴¹ Dialogen under står som et eksempel på en erkjennelse av kjønnskontrakten, og er like viktig enten den etterfølges av en avvæpnende latter eller bekreftende alvor.

⁴¹ I en anmeldelse av *Hustruer* det året den kom ut, foreslår filmkritikeren at filmen ser ut til å være ”beregnet på den som kanskje ikke er sin egen situasjon bevisst” (Andersen 1975).

Mie: *Hvorfor skal jeg ha det vondt for at ungene mine skal ha det godt, da?*

Heidrun: *Fordi unger er tråkka på, kvinnfolk er tråkka på også bruker de ungene mot oss, skjønner du ikke det da?*

Kaja: *Jeg er ikke tråkka på, jeg...*

Mie: *Klart at vi er tråkka på.*

Kaja kjemper i det lengste for å rettferdiggjøre sin egen situasjon. Vi har sett at hun underveis mer eller mindre ubevisst setter ord på frykten for å skulle miste seg selv i fraværet av ektemannen. På danskebåten kommer disse undertrykte bekymringene, og misnøyen som følger med den, til uttrykk gjennom direkte konfrontasjon da Heidrun kritiserer henne for å få alt hun trenger. ”Ja, jeg får, men så må jeg jo takke for det også, ikke sant!” sier Kaja, og fortsetter tydelig frustrert: ”vet du hva det er? Takk, takk, takk, takk...” I den samme scenen utbryter hun, som er den eneste av kvinnene som har presentert seg med fullt navn tidligere i filmen, ”jeg heter ikke mitt eget navn engang, jeg!”

Til tross for en tydelig bevisstgjøring i løpet av filmen, er det vanskelig å si noe om hvordan denne vil påvirke dem tilbake i hverdagen. *Hustruer* beskriver ikke noen tydelig samfunnsmessige omveltning, men filmens siste scene antyder at hustruenes prosjekt er langt ifra avsluttet. Filmen ender med et stillbilde av de tre kvinnene og Heidruns stemme som sier ”vi kan jo ikke slutte nå!” Teksten som legger seg over bildet proklamerer imidlertid ”men filmen slutter her.” Selv om filmen ikke gir noen svar på hvordan det går for de tre kvinnene⁴², åpner denne finalen for en fortsettelse av kvinnes prosjekt, fellesskapet, og gjennom dette en videre forhandling av kjønnskontrakten utenfor filmens rammer.

Støv på hjernen skaper komiske poenger ved hjelp av motsetninger mellom gamle og nye normsett som preget tida den ble til i. På samme måte er *Hustruer* en humoristisk representant for sin samtid, både som spillefilm og som samfunnsaktuell replikk. Det varte imidlertid ikke lenge før en ny trend gjorde seg gjeldene i norsk filmproduksjon. Fram mot 1980-tallet og i årene som fulgte, var det rå action og spektakulære virkemidler som trakk flest publikummere til kinosalene. Anja Breien fulgte opp Kaja, Mie og Heidrun i *Hustruer – ti år etter* (1985) og *Hustruer III* (1996). Særlig førstnevnte ble en stor suksess, og med den ledet Breien an inntoget av kvinnelige, norske regissører som gjorde seg gjeldene på 1980- og 90-tallet.

⁴² Det er laget to oppfølgere til *Hustruer*, men disse er ikke tatt i betraktning i denne oppgaven.

”Den som gir seg er en dritt!”

- Frida, *Frida med hjertet i hånden*

6.3 *Frida med hjertet i hånden* (1991)

6.3.1 Sosial og filmhistorisk kontekst

Fram mot 1990-tallet setter Hollywood-inspirerte produksjoner sitt preg på det norske filmlandskapet. Filmskaperne adopterer både sjangere, virkemidler og fortellerstrukturer fra sin amerikanske storebror. Den norske filmen vokser seg stadig bredere og mer mangfoldig. Barne- og ungdomsfilm hadde lenge blitt betraktet som et viktig satsningsområde, men manglende lønnsømheter gjorde slike produksjoner lite attraktive for filmskaperne. Mot slutten av 1980-tallet bidrar imidlertid statlige støtteordninger øremerket denne sjangeren til en liten eksplosjon av film beregnet på den yngre garde (Hanche, Iversen og Aas 2004:79). I dag er norsk barnefilm en sterk internasjonal merkevare.

En rekke kvinnelige regissører har satt sitt preg på denne barnevennlige epoken i norsk film, deriblant Berit Nesheim som regisserte *Frida med hjertet i hånden* i 1991.⁴³ I en tid hvor individualismen ble framhevet som ideal, ga økt produksjon unge mennesker av begge kjønn filmhelter å identifisere seg med. 80-årenes jappetid stilte 70-tallets fellesskapstanker i skyggen, og selvrealisering for den enkelte framsto nærmest som et samfunnskrav. Kvinnene hadde i løpet av det siste tiåret for alvor gjort seg gjeldende på arbeidsmarkedet, og i 1990 var drøyt 900.000 kvinner yrkesaktive på heltid eller deltid. Det tilsvarer en halvering av antall hjemmeværende over en tiårs periode (Furre 1999:431).⁴⁴ Menn var fremdeles lønnsvinnere, men det ble stadig rapportert om større grad av likestilling på arbeidsplassen.

Parallelt med denne positive utviklingen, hevder en rekke forskere og skribenter at samfunnet opplever en negativ tendens i form av økt seksualisering og akselererende forventningspress på kvinner. Etter at dønningene fra 70-årenes feminismeølge hadde lagt seg, og karrierefokuserte kvinner var som hverdagskost å regne, ”(...) eksploderte den kommersielle udnyttelse af kvinder som seksuelt blikfang i 90erne” (Giese 2001:14). Kanskje nettopp som en motreaksjon på 70-tallets avseksualiserte kjønnsideal, og 80-årenes strenge karrierekvinne, ble 1990-tallet en hyllest til det feminine. Kropp og sex ble gjerne betraktet

⁴³ Foruten *Frida med hjertet i hånden*, har Nesheim blant annet regissert oppvekstfilmene *Høyere enn himmelen* (1993) og *Søndagsengler* (1996). Sistnevnte ble i sin tid Oscarnominert i kategorien beste utenlandske film.

⁴⁴ Fra 334.000 i 1980 til 163.000 i 1990 (Furre 1999:431).

som et uttrykk for styrke og makt, og særlig ble seksualiseringen av samfunnet tydelig i det offentlige rom. Reklameplakater med den lettkledde supermodellen Cindy Crawford fikk oppspilte bilførere til å kjøre i grøfta, og *girl power* ble et begrep synonymt med magetopper og miniskjørt.

I en kynisk hverdag romantiseres på nytt det tradisjonelle ekteskapet som samlivsform. Men samtidig som flere lot seg smi i hymens lenker, valgte også stadig flere å løsrive seg fra dem (Furre 1999:433). Familier ble splittet og kjernefamilien med sine rigide rollefordelinger som vi ser i *Støv på hjernen* framsto i denne tida som fjern og gammeldags.

6.3.2 Samtida i filmen

I boken *Drømmen om kvinden: kvindeidealer og feminisme i tre årtier*, gir forfatter Suzanne Giese en beskrivelse av 1990-tallets ungdom. Hun hevder at barn av 1980- og 90-tallet i langt større grad enn tidligere generasjoner oppdras til å bli frie, selvstendige individer. Likevel, eller kanskje nettopp derfor, må man langt tilbake i tid for å finne en så nostalgisk og romantisk anlagt ungdom (Giese 2001:17). Denne tendensen er et underliggende tema i *Frida med hjertet i hånden*, og kan betraktes som en motreaksjon til individualismens krav om økonomisk og følelsesmessig frihet. Som så mange andre ektepar på 80- og 90-tallet skilte Fridas foreldre lag da hun var liten, og hun har vokst opp sammen med moren, Bente, og storesøsteren, Kaisa. Dette er antakelig en medvirkende faktor til Fridas ekstreme fiksering på kjærlighetens mysterier. Skuffelsen over foreldrenes mislykkede ekteskap får ny næring i det hun mottar beskjeden om at faren skal gifte seg på nytt. Denne dagen sviner det siste håpet om en lykkelig familiegenforening.

Det er naturlig å anta at Fridas følelsesmessige tilstand er minst like mye farget av alderen som den er av samtidens normsett og det faktum at hun er jente. Snarere enn en forhandling av samfunnsstrukturer, skildrer filmen utfordringene ved overgangen fra barn til ”voksen”. Frida er i en særlig utforskende fase i livet, og gjennom hele filmen finnes korte eller lengre sekvenser der Frida i close-up studerer sitt eget speilbilde. Det er som om hun undrer seg ”hvem er jeg?”. Som om hun håper granskingen av sitt ytre vil lære henne å kjenne sitt indre. Hun personifiserer i stor grad den uberørte ungpiken som Simone de Beauvoir beskriver i *Det annet kjønn*. Hun er ”drømmende, undrende og barnslig filosoferende i ventetiden” (Beauvoir 2000:423).

Like mye som Frida søker å forstå seg selv som subjekt, lengter hun etter å forstå kjærlighetsrelasjoner mellom mennesker. Med spørsmålet ”hva betyr kjærlighet for deg?”

ønsker hun hele tiden å begrepsfeste dette (vid)underlige fenomenet. Hun er i tillegg opptatt av å videreformidle sin nyervervede kunnskap til omverdenen, til tross for at mennesker med et litt mer nyansert syn på kjærligheten ikke alltid er like mottakelige for Fridas filosofier.

Frida med hjertet i hånden handler tilsynelatende mindre om kjønns spesifikke og samtidsaktuelle temaer enn filmene i de foregående analysene. Likevel vil jeg i den kommende analysen argumentere for at nettopp dette påfallende fraværet av fokus på Fridas kjønnsbetingede egenskaper kan betraktes som et innlegg i en stadig pågående debatt. I en individorientert samtid, framstår Frida som et sterkt og frigjort ideal for en ny generasjon i et stadig mer likestilt samfunn. *Frida med hjertet i hånden* fokuserer på hvordan det er for individet å befinne seg i en brytningstid, hvor man løsrives fra den trygge barndommen uten å være integrert i voksenverdenen. Frida er usjenert og viljesterk som et barn, samtidig som hun ønsker å bli hørt av de voksne. Dette fører henne i situasjoner som blir vanskelig å takle, rett og slett fordi hun ikke kjenner spillereglene. Hun er ikke i like stor grad bundet av kjønnsroller og forventninger som Randi og hustruene, og derfor har Frida et annerledes og friere syn på omgivelsene enn subjektene i de øvrige analysene.

6.3.3 Stereotyper

Frida er på mange måter en typisk representant for sin aldersgruppe; nysgjerrig og forventningsfull. Mengden av fan-post adressert til filmens hovedrolleinnehaver, Maria Kvalheim, vitner om at Frida var både et identifikasjonsobjekt og idol for datidas pubertale publikummere (Picard 2007:36). I forhold til sine jevn gamle klassekamerater, framstår Frida både mer selvstendig og oppvakt. Snekkerbuksa og det uregjerlige, mørke håret bidrar imidlertid til at hun ser langt mer barnslig ut enn hennes velutviklede talemåter vitner om. Jentene i Fridas klasse framstilles som mye mer ”damete”, og operer i motsetning til Frida mer som en homogen, ekskluderende gruppe enn selvstendige individer. Den eneste av disse jentene som vi får vite hva heter, er svermens dronningbie, Camilla. Hun er dessuten Fridas største rival i konkurransen om Martins oppmerksomhet.

Ved filmens begynnelse har Frida fremdeles til gode å oppleve de store personlige nedturene i kjærlighetslivet. Det gjør at hun har et usedvanlig optimistisk og naivt syn på omgivelsene. Med store forventninger om å lykkes, gir Frida seg i kast med en rekke mer eller mindre avanserte prosjekter. Der andre ser begrensninger, som for eksempel pianoinstruktøren, Ellinor Svendsen, ser Frida muligheter. Hun har for eksempel store planer om å lage både film og bok en gang i framtida. Fremdeles er beskrivelsen av Frida

sammenfallende med de Beauvoir sin filosofi om den unge piken som ”kaster seg ivrig ut i ting, fordi hun fremdeles ikke har mistet sin transcendens⁴⁵, og det faktum at hun ikke presterer noe, og ikke er noen, gjør hennes impulser desto mer heftige” (Beauvoir 2000:425). Når ting viser seg å ikke være så lekende lett som barnet i henne tror, spør Frida seg selv om det kanskje er på tide å gi opp. Med blikket festet på sitt eget speilbilde, konstaterer hun imidlertid bestemt at ”den som gir seg er en dritt!”

Fridas drømmende karakter står i kontrast til moren, som etter års erfaring har lagt seg til et langt mer nyansert syn på livet og kjærligheten. En gang var kanskje hun også en billedliggjøring av de Beauvoirs forventningsfulle småjente, men innhentet av realitetene er hun nå klokere og langt mindre naiv. Da Frida stiller moren det store spørsmålet ”hva er kjærlighet for deg”, svarer Bente at ”det er hardt arbeid”. I en stressende hverdag⁴⁶, har Bente nedprioritert å bruke tid på et nytt forhold. Selv om hun tidvis framstår sliten og maktesløs i sitt forsøk på å kontrollere Kaisa og temme Frida, virker hun sjelden bitter. Hun avviser selv behovet for en mann tidlig i filmen, da den tungt lastede bilen med den vesle familien punkterer på vei hjem fra sommerferie. Frida har uten morens viten fjernet reservehjulet til fordel for mer bagasjeplass, og familien blir nødt til å vente på hjelp. Da Kaisa påpeker at det er i sånne situasjoner det hadde vært kult hvis moren hadde en mann, svarer Bente tørt at ”ja, de skal jo egne seg spesielt godt som dekk, har jeg hørt.” Hun har ikke behov for å bli reddet av det motsatte kjønn, det hun trenger et dekk, en praktisk mulighet til å komme seg videre på egenhånd. At hun har innsett sine begrensninger og lagt utopiske forhåpninger om en perfekt partner bak seg bekreftes da Kaisa i samme sekvens leser utdrag fra ”noen som passer for meg”-spalten i Dagbladet. I et innlegg beskrives drømmekvinnen som ”en blanding av Samantha Fox og Mor Theresa”, noe som får Bente til å fnyse hånlig og riste oppgitt på hodet.

De mannlige karakterene i filmen framstår i stor grad som ensidige karaktertyper, langt mer stereotype enn Frida. Nabogutten, Kristian, er umoden og har en del sære interesser, hvorav kjærlighetens vesen definitivt er ikke en av dem. Det at Frida bruker så mye tid sammen ham ser helst ut til å være av gammel vane, i tillegg til en rekke praktiske årsaker som at han følger henne til pianotimene og gjør leksene hennes. Frida er tydelig i ferd med å

⁴⁵ Begrepet bærer med seg positive assosiasjoner til frihet, skapelse og muligheter for den enkelte til å overskride sine grenser. I *Det annet kjønn* (1949) beskriver Simone de Beauvoir *transcendens* som en idealtilstand som både kvinner og menn bør etterstrebe, men som er lettere å oppnå for menn, fordi samfunnets strukturer og regler er skapt på hans premisser. Ofte våger eller vil ikke kvinner ta opp kampen for å få gjennomslag i det mannsdominerte samfunnet, og derfor er kvinner gjerne koblet til *immanens*. I fenomenologien og filosofien handler immanens om å være fanget i seg selv og ikke fullt ut få utvikle og bruke sine evner. Man stagnerer, forblir hvor man er (Beauvoir 2000).

⁴⁶ Vi får aldri vite hva Bente (eventuelt) jobber med. Vi ser henne imidlertid stadig på farten, og på kveldene sitter hun ofte ved skrivebordet og noterer.

vokse fra barndomsvennen, som foretrekker å leke med jojo eller utvide insektsamlingen sin når Frida vil diskutere Fromms perspektiver på lidenskap.

Raymond, som Frida har forelsket seg i over sommeren, er en typisk idrettskjempe med bleika dongerivest og stilig caps over moteriktig midtskill. Han er overdrevet opptatt av fotball, og virker lite interessert i noe annet. Hos pianoinstruktøren lar Frida seg sjarmere av den billedskjønne Andreas med tørkle i halsen, press i buksa og gelé i luggen. Hans ekstremt pertentlige side virker imidlertid frastøtende på henne, og han forsvinner ut av tankene og livet hennes relativt tidlig i filmen. Etter hvert bestemmer Frida seg for å satse hundre prosent på Martin, klassekameraten som representerer den rufsete og søte nabogutt-typen. Han er den av ungguttene som framstår minst stereotyp, antakelig fordi han er en av dem som vies mest tid på lerretet.

Karl, som blir Fridas gode venn og samtalepartner, er en av de mer interessante mannlige karakterene. Det er noe typisk "distré intellektuell" ved Karl, men det er ikke utelukkende karakteristisk for ham. Mannfolka som ønsker kontakt med Fridas mor, står det verre til med. Gjennom Fridas kameralinse framstår de som henholdsvis pågående og sleske eller stakkarslig. Selv mener Frida at hun gjennomskuer typene umiddelbart, og hun er særlig skeptisk til ham som i brevet har begitt seg ut for å ha langt mer hår enn i virkeligheten. Da Karl småironisk hintet om at hun bør være litt varsom i sin freidige omgang med voksne menn, avfeier Frida ham. Hun vender argumentene mot ham, og påpeker at *han* er jo ikke farlig. Fornektelsen av kjønnsforskjeller i Fridas verden understrekes da hun fortsetter med å si at menn bare er "helt vanlige kjærlighetshungrige individer". Hun føler seg tydeligvis verken truet eller kuet av det Karl mener er potensielt skumle menn.

6.3.4 Mannen som norm

Frida reflekterer sjelden over eget kjønn, eller kjønn som en utslagsgivende faktor i det hele tatt.⁴⁷ De fordommene hun måtte ha angående hva som (ikke) passer seg for kvinner og menn, tvinges hun til å revurdere underveis. Et eksempel på dette finner vi da hun undrer seg over at Andreas er så flink til å spille piano, noe hun alltid har betraktet som en "jentesport". Mens Frida endrer sitt syn på saken, nekter imidlertid Kristian å gjøre det samme. Han forklarer det heller med at Andreas antakelig er full av kvinnelige kjønnshormoner. Da Frida vil diskutere hvorvidt dette argumentet er basert på pianistens upåklagelige utseende, vil ikke Kristian høre

⁴⁷ Som vi har sett beskriver Frida for eksempel kjærligheten som noe som oppstår mellom to likeverdige "kjærlighetshungrige individer".

mer høytsvevende snakk om kjærlighet og pene gutter. I stedet oppfordrer han Frida til å få seg en venninne, hvorpå Frida repliserer med at det er jo *han* som er hennes beste venninne. Hun har tilsynelatende ikke behov for jentevenner, i hvert fall ikke så lenge det ikke skjer på hennes premisser. For eksempel streber hun ikke etter å få innpass blant jentene i klassen som bevisst holder henne utenfor fellesskapet.

Fridas individualistiske og viljesterke person finner det lite attraktivt å skulle underkaste seg en ledertype og operere i flokk, slik som klassekameratene gjør. I stedet hevder hun sin rett til å si og handle som hun selv vil, og betrakter seg selv i høyeste grad som et suverent subjekt. Rangeringens logikk, som er så tydelig blant husmødrene i *Støv på hjernen*, gjelder også innad blant klassekameratene til Frida. Ved å bevisst å stille seg i posisjon utenfor denne gruppen, velger Frida å ikke kjempe om en plass i hierarkiet. Det fritar henne samtidig fra å følge reglene som gjelder innad i gjengen, noe som gjør at særlig Camilla vurderer henne som en trussel. Særlig tydelig blir dette da alle i klassen, unntatt Frida, inviteres i bursdagsselskap hjemme hos Camilla. I utgangspunktet hevder Frida at hun aldri ville gått på ”de grelle grillgreine” uansett, men da sjansen byr seg, griper hun den likevel. Denne sekvensen illustrerer i dobbel forstand hvordan Frida sjelden gir seg uten å yte motstand. For å få innpass på festen påtar hun seg skylden for Camillas smugrøyking på skolens toalett. Dette gjør hun utelukkende for at konkurrenten ikke skal få ha Martin for seg selv hele kvelden. Da hun nedverdiger seg til å ta ansvar for Camillas ugjerning skjer heller ikke det uten kamp. Frida benytter sjansen til å latterliggjøre rivalen foran hele klassen da hun sier ”tror du hun fisefine der røyker? Hun tør ikke en gang å puste der hvor det er andre folk, for at hun ikke skal få den luften de puster ned i sine egne puselunger.”

Det er ingenting som tyder på at Frida oppfatter seg selv som sekundær, verken overfor menn eller andre kvinner. Tvert i mot mener Frida at hun har litt av hvert å bidra med når det gjelder andres kjærlighetsliv og lidenskap, eller mangel på sådanne. Det er likevel ikke dermed sagt at hun er uanfektet av sine egne forelskelser. Overfor Martin gjør hun seg blyg da han lurte på hvilken bok hun leser, og Kristian avslører at den handler om kjærlighet. I et utilslørt forsøk på å sjarmere Andreas på hans premisser, begynner hun til morens store overraskelse å øve piano hjemme. Noe lignende skjer da hun prøver å imponere Raymond med at hun gjerne vil lære mer om fotball, uten at det har rot i virkeligheten. Hun kutter ut pianospillingen igjen så snart hun mister interessen for Andreas, og da hun vil gjøre det slutt med Raymond, sender hun kort og godt et brev hvor det står ”Kjære Raymond. Jeg må innrømme at jeg ikke er noe særlig interessert i fotball lenger. Hilsen Frida.”

Til tross for at Frida tidvis går på akkord med seg selv i forsøk på å imponere guttene, er det likevel hun som har kontrollen store deler av tida. Det blir blant annet tydelig gjennom poengrangeringen av guttene som Frida oppdaterer jevnlig. For at interessen skal opprettholdes fra hennes side, må de hele tiden vise seg hennes oppmerksomhet og kjærlighet verdig. Kristian påpeker tidlig i filmen at han synes det er drøyt av Frida å operere med tre gutter samtidig. Selv ser hun på dette som den mest naturlige ting i verden, da de tilfredsstiller forskjellige behov som hun enkelt kan sette ord på: "Raymond drømmer jeg om, Andreas lengter jeg etter og Martin holder jeg på med til daglig." I motsetning til Mie i *Hustruer* som innser at hun må velge mellom mannen som er far til hennes barn og den spennende elskeren, forventer Frida å få innfridd alle sine ønsker. I løpet av filmen gjør hun seg imidlertid en viktig erfaring som er direkte knyttet til overmotet i forhold til kjæresteprojektet, hun blir nødt til å ta et valg, normene vinner.

6.3.5 Dikotomier

Kjønnsdikotomiene som preger de øvrige filmene i denne oppgaven, er så godt som fraværende i *Frida med hjertet i hånden*. Eksempelvis beskrives kjærlighet mer som en felles oppdagelse og erfaring for kvinner og menn enn noe som skiller dem. Dette står i sterk kontrast til for eksempel *Mars & Venus* som forklarer kjærlighetens vanskeligheter og gleder på grunnlag av kjønnede betingelser. Fornektelsen av kjønnsdikotomier i *Frida med hjertet i hånden* kan delvis forklares med at tilskueren ser verden gjennom et ungt og naivt blikk som fremdeles ikke har lært seg spillereglene som gjelder for voksne kvinner og menn. De mest framtrepende motsetningene som preger Fridas karakter, og filmen for øvrig, er barn/ungdom kontra voksenliv.

Fasen som Frida befinner seg i representerer en tid hvor nye sosiale roller og forventninger er i ferd med å erstatte den spontanitet og lekenhet som preger barnets bekymringløse hverdag. Mens flere av klassevenninnene allerede har innfunnet seg med sin rolle som unge damer, og kler og ter seg deretter, er Frida i en slags opposisjon til denne sosialiseringen. Det er påfallende hvordan filmens heltinne aldri henviser til seg selv i kjønns spesifikke termer. Når hun møter motbør, studerer hun seg selv i speilet og undrer "hva gjør en stakkars ungdom nå?" Hun identifiserer seg først og fremst med begrepet *ungdom*, ikke *jente*. Ved (bevisst eller ubevisst) å ta avstand fra det sistnevnte, ladede begrepet, unndrar hun seg kjønnskategorisering og assosiasjonene knyttet til disse. Som en ung Heidrun i

Hustruer, nekter hun å bli holdt tilbake av autoriteter, og motsetter seg omgivelsenes forsøk på å kneble henne.

Fridas problemer med å innrette seg i rollen som ettergivende og passiv er tydelig i flere scener. Da den strenge lærer Skar utpeker henne til årets syndebukk fordi hun og Kristian kommer for seint første skoledag, bøyer hun ikke hodet i skam. Hun føler seg urettferdig behandlet og stiller heller spørsmål ved hvorvidt Skar har lov til å handle som han gjør. ”På så tynt grunnlag? Det nekter jeg!” sier Frida. Også senere i filmen, da Frida nettopp har presentert et smått erotisk dikt foran klassen, kommer Frida og Skar i en verbal konflikt. Diktet skaper naturligvis latter blant de pubertale og keitete sjuendeklassingene. Skar, som med sin mørke og truende framtoning kan tolkes som en personifisering av gamle normsett assosiert med respekt og underordning, utfordrer Frida og spør hvorfor hun har valgt nettopp dette diktet. En uforberedt Frida har tydelig valgt diktet ved en ren tilfeldighet, men svarer raskt at det er fordi hun er så veldig opptatt av kjærlighet. ”Sånn som agape”, sier hun, og fortsetter: ”Dette diktet er en agapisk dimensjon”. Med denne kommentaren målbinder hun Skar som sier takk og mener at nå får det være nok. Etter timen kommenterer Kristian opptrinnet, og Frida responderer med at det er noen ting Skar får venne seg til dersom han vil ha henne. Kristian påpeker at Skar ikke akkurat har valgt henne, men det mener Frida er irrelevant. ”Han valgte å bli lærer. Da får han bare ta det han får. Han kan ikke ha vært så naiv at han trodde han skulle gå gjennom hele livet uten smerte”, konkluderer hun veslevoksent.

Dette er ikke første gang Frida tar store ord i sin munn, og hennes utforskende natur kommer også til syne i språket. Hun har en barnslig forkjærlighet for romantiske fraser, som hun tydeligvis ikke gjenkjenner som klisjeer. Eksempelvis er hun over seg av begeistring for tittelen på kontaktannonsen hun forfatter i morens navn: ”Is there anybody out there?” Brevet billettmerkes ”Rødvin og turer i skog og mark”. I tillegg har Frida en hang til å krydre språket med nylærte fremmedord, som *simultankapasitet*, *gnostisisme*, *monogami* og *vulgært*. Så får det heller være det samme hvorvidt hun bruker dem hundre prosent riktig, som regel kommer standpunktene hennes tydelig fram uansett. I tillegg til å ha talemåten i orden, viser hun flere ganger i løpet av filmen at hun er morsom – ikke bare ufrivillig, men i samspill med andre karakterer, fortrinnsvis Karl og Martin.

Like lite som Frida lar seg målbinde, lar hun seg sette ut av spill og passivisere. Hennes oppfinnsomhet og initiativ kjenner tilsynelatende ingen grenser, og i enkelte situasjoner er det fort gjort å forveksle naivitet med pågangsmot. Til tider framstår hun i overkant uregjerlig, noe som understrekes når både moren og søsteren i løpet av filmen omtaler henne som henholdsvis ”gæren” og ”ikke riktig”. Galskap er i praksis den mest

ekstreme form for irrasjonalitet, og derfor er denne "egenskapen" gjerne koblet til kvinnens natur.⁴⁸ Fridas galskap defineres av omgivelsene, ikke av subjektet selv. At de voksne betrakter påfunnene hennes som utagerende, forteller noe om hvordan hun (ennå) ikke har innrettet seg etter samfunnets regler for hva som er akseptabelt og ikke.

Frida er imidlertid ikke bare irrasjonell i sinne handlinger. Hennes snarrådighet og oppfinnsomhet kommer til uttrykk i flere scener, dog med varierende hell. Det blir en suksess da hun hjelper Karl å få tak i nøklene han har låst inne i bilen, men fører til at hun mister Martin (for en periode) da han dukker opp hjemme hos henne samtidig som Raymond. Parallelt med all denne spontaniteten, viser hun også en mer tenkende og vurderende side av seg selv, som for eksempel da Martin ber om å få kysse henne. Hun viser samtidig kløkt og dårlig vurderingsevne da hun bestemmer seg for å filme morens friere, slik at Bente lettere skal kunne velge mellom dem. Tanken om å filme mennene er i prinsippet smart, men selve kontaktannonse-prosjektet vitner om liten innsikt i andres situasjon.

I aktantanalysen beskrev jeg Frida som et av oppgavens mest selvhjelpende subjekter, noe beskrivelsen av henne hittil bekrefter. Hun både bestemmer og initierer sine egne prosjekter, og det er hennes egne mer eller mindre gjennomtenkte valg som leder historien framover og i mål. Via sine prosjekter gjennomgår hun imidlertid ikke bare en fysisk reise, men føres også ut på en psykologisk ferd, hvor hun gradvis lærer voksenverdenens regler å kjenne. Som filmtittelen tilsier, er hun også sårbar, og hun er ikke umiddelbart rede til å ta konsekvensene nå ting galt.

Mot slutten, da Frida tror hun har mistet Martin for godt og moren er sint fordi datteren har gått bak ryggen hennes, er hun klar til å rømme fra problemene. Først drar hun til Karl, og siden stenger hun seg inne på rommet sitt, skjult for verden bak Kaisas mørke solbriller. "Sånn er det ingen andre enn meg som har hatt det før", mener Frida, og fortsetter "Kjærligheten er tåpelig og forførerisk – nå har i hvert fall jeg gitt opp!" Poenget er imidlertid at hun ikke resignerer, slik som vi senere skal se at Ida i *Mars & Venus* gjør. Da situasjonen har roet seg, og Frida har fordøyet skuffelsen, er hun igjen klar for nye utfordringer. Hun river ut sidene i Fromms bok *Om kjærlighet*, og begynner å ta kontroll over sitt eget liv, ikke alle andres.

⁴⁸ Særlig i klassisk litteratur. Se for eksempel Sandra Gilbert og Susan Gubar (1979): *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, om kvinners galskap som uttrykk for undertrykt sinne over begrensende kjønnsbetingelser blant 1800-tallets kvinnelige romanforfattere.

6.3.6 Å utfordre kjønnskontrakten

Samfunnets skrevne og uskrevne regler er forskjellig for voksne og barn. I motsetning til de øvrige analyseobjektene i denne oppgaven, som alle har så tydelige roller å forholde seg til, framstår Frida mer ubunden i forhold til samfunnets forventingskrav og normsett. Selv om Frida er både jente, lillesøster og datter, identifiserer hun seg selv først og fremst med begrepet ungdom. Det er lite som tyder på at hun i særlig grad forholder seg til de tidligere nevnte rollene, for eksempel overkjører hun morens ønsker om ikke å handle på hennes vegne. Når Frida opptrer utagerende i andres øyne, på tvers av samfunnets uskrevne regler, behøver hun ikke samtidig å reflektere over det på samme måte som de andre analyseobjektene. Dette slår imidlertid tilbake på henne, ettersom hun trår feil og tvinges til å ta konsekvensene av det. Prosessen Frida gjennomgår kan sammenlignes med en hermeneutisk sirkel. Hun handler, gjerne spontant, og får sin belønning eller straff ettersom hun agerer i tråd med eller på tvers av de gjeldende normstrukturene.⁴⁹ Denne erfaringen bruker hun neste gang hun handler, da gjerne mer gjennomtenkt. Sakte, men sikkert integreres hun i de voksnes verden.

Læringsprosessen som Frida gjennomgår handler om å teste grenser og utfordre den gjeldende kjønnskontrakten. Fordi hun fremdeles ikke er voksen, er kontraktens usynlige regler fremdeles ikke naturlig for henne. Når hun bryter med normene er det derfor i ren og skjær uvitenhet som skyldes manglende livserfaring. Selv om vi kan konkludere med at subjektet Frida hever seg over Hirdmans reproduserende logikker (mannen som norm og dikotomier), er det problematisk å stadfeste i hvilken grad hun virkelig utgjør en reell trussel for kjønnsystemet. For det første har hun liten reell gjennomslagskraft. Karl er den eneste voksne personen som virkelig lytter til resonnementene hennes og er villig til å diskutere de store spørsmålene i livet. Klassekameratene tar heller ikke Fridas ytringer på alvor, og ”bestevenninnen”, Kristian, avfeier henne med utålmodige fraser når samtalen blir for høytsvevende eller Fridas handlinger for utagerende.

Det er også vanskelig å bestemme hvorvidt Frida er en naturlig opprører, som Heidrun i *Hustruer*, eller om det avhenger av alderen. Det er tydelig at de jevnaldrende jentene er langt mer opptatt av å imitere de voksne ved å opptre som og kle seg som dem.⁵⁰ Frida eksperimenterer så vidt med sin stadig mer framtreddende kvinnelighet ved å iscenesette seg

⁴⁹ Det finnes få eksempler på situasjoner hvor Frida belønnes for sine handlinger, antakelig som en konsekvens av at hun sjelden opptre i tråd med gjeldende normer. Straff opplever hun for eksempel da hun holder på med flere gutter samtidig, når hun overkjører morens bestemmelser og da hun lyver for Skar om smugrøykingen.

⁵⁰ De eksperimenterer i helt andre retninger enn Frida; ved å røyke sigaretter og kle seg mer utpreget feminint.

selv. I en sekvens ser vi henne smøre inn leppene med rød lepestift og gjør seg selv til objekt i eget speilbilde. Hun vender seg imidlertid raskt bort, fjerner sminken og trer samtidig ut av objektposisjonen og voksenrollen. Dette er karakteristisk for Frida, slik vi har blitt kjent med henne underveis i filmen: Hun eksperimenterer og tester grensene mot voksenlivet, men i de fleste tilfeller unngår hun å innrette seg etter deres regler og normer. Da hun vasker bort lepestiften, er det et signal om at hun ikke er klar for å tre inn i rollen som kvinne og objekt.

Hvor lenge Frida vil fortsette å unndra seg voksenkategorien er vanskelig å spå. I følge de Beauvoir endrer ungpiken seg idet hun blir kjønnsmoden. Etter å ha oppfattet seg selv som et selvstendig individ hele barndommen, går hun over til å bli stadig mer nølende og passiv mens hun venter på at livets skal begynne. I følge de Beauvoir er dette livet synonymt med ”Mannen som skal fullbyrde og befri henne” (Beauvoir 2000:390). Scenen i skogen, hvor Frida og Martin danser og leker, kan betraktes som et frampek. Mens ungdommen løper glade og fri mellom trærne, blir de vitne til en bryllupsfeiring nede ved vannkanten. Dette kan tolkes som en pekepinn på hva som venter, eller forventes av dem, ettersom de blir eldre.

Likevel vil jeg argumentere for at Frida motsetter seg de Beauvoir sin nevnte karakteristikk av ungpiken. Det første Kristian bemerker da han møter Frida igjen etter sommerferien er at hun har fått pupper. Kommentaren får Frida til å himle med øynene, og hun er tilsynelatende ikke veldig bevisst på dette fenomenet selv. Det faktum at kroppen forandrer seg, har liten eller ingen innvirkning på Fridas selvstendighet og aktivitetsnivå. At Frida er så opptatt av å få seg en kjæreste kan være en indikasjon på at hun søker noe spesielt hos det motsatte kjønn. Med tanke på alle gutteprosjektene hun opererer med, er det likevel nærliggende å tolke det dit hen at Frida er mest forelska i *tanken på* å være forelska.

Tradisjonen tro ender både Frida, Bente og Kaisa opp sammen med hver sin mann. Hvordan det går med Fridas klassevenninner får vi ikke vite noen ting om, da de forsvinner ut av bildet etter festen hos Camilla. Men til og med den klassiske slutten har en utfordrende vri. I filmens siste scene ser vi at Frida spør om Martin vil bli med henne å skulke. Hun snur på tradisjonen, og utfordrer både samfunnet- og den klassiske filmens konvensjoner til siste sekund. *Hun tar initiativ til å be med ham ut.*⁵¹

⁵¹ Vi kan tenke oss en alternativ slutt der Martin tar initiativ og ber med Frida ut. I så fall ville de Beauvoir sin filosofi om den ventende og passive ungpiken blitt bekreftet, og filmens opprørske funksjon mistet sin kraft.

Mathias: *Jeg prøver å gjøre så godt jeg kan!*

Ida: *Ja, men det gjør vel for faen jeg og!*

Mars & Venus

6.4 Mars & Venus (2007)

6.4.1 Sosial og filmhistorisk kontekst

I det nye årtuset har norsk film opplevd økt anerkjennelse, både i inn- og utland.

Besøkstallene for kinoene var i 2003 de beste siden 1975 (Film & Kino 2007). I tillegg til økt produksjon og mangfold i sjangere, er en voksende begeistring for kortfilm og dokumentarer karakteristisk for vår tid. Etter en rekke mer alvorspregede filmer har romantiske komedier som *Mars & Venus* fått en oppblomstring de siste årene. Nok en gang skal den vanskelige, men akk så deilige, kjærligheten mellom mann og kvinne igjen forherliges og latterliggjøres på lerretet.⁵² Som nevnt innledningsvis blåses det samtidig nytt liv i debatten om kvinners stilling i norsk film.

I kjølvannet av den sterke seksualiseringen av det offentlige rom mot slutten av 1990-tallet snakkes det gjerne om en tredje feministisk bølge i den vestlige verden. Den nye feminismen er annerledes og mer moderne enn slik vi husker den fra 1970-tallet. I Norge ble ikke de helt store kampsakene satt på dagsorden, men både her hjemme og i Sverige ga denne bølgen seg utslag i en rekke bokutgivelser. Litteraturen ble de unge, selvbevisste kvinners forum. Det begynte med svenske *Fittstim* (1999), som inspirerte norske skribenter til utgivelsene *Råtekst* (1999) og *Matriark* (1999). Alle bøkene beskriver opplevelser og erfaringer knyttet til det å være kvinne i dag. Så seint som i 2006 kom *Rosa prosa*, hvor flere profilerte norske kvinner utfordrer normer ved å snakke åpent og direkte om sin seksualitet. Den nye generasjonen feminister bruker ikke så mye krefter på å kritisere et overordnet patriarkat, men er mer opptatt av å hevde sin rett til å si og gjøre som de selv vil.

I samme tidsrom dukker det opp en rekke populærkulturelle TV-serier som henvender seg spesifikt til ressurssterke og relativt unge, kvinnelige konsumenter. *Ally McBeal*, *Sex og singelliv*, og den danske *Nynnes dagbok* portretterer alle høyt utdannede, intelligente og velkleddede kvinner i trettiårene. Sjangeren er ironisk, lekende og lite selvhøytidelig, og

⁵² Se for eksempel *Buddy* (2003), *Kvinnen i mitt liv* (2003), *United* (2003), *37 ½* (2005), *Marias menn* (2006) og *Mirakel* (2006).

framstiller ofte karakterene som tidvis nevrotiske. Problemet for samtlige av dem, er at mens de løper til jobben, springer de samtidig fra kjærligheten.

At kvinner endelig trer inn i nye roller og maktposisjoner på TV-skjermen, reflekterer til en viss grad den generelle samfunnsutviklingen, hvor for eksempel flere jenter enn gutter tar høyere utdanning. Parallelt med at kvinnene sakte, men sikkert sluses inn i styrerommene, er etterspørselen stor etter mannlige rollemodeller i tradisjonelt ”myke” yrker, eksempelvis omsorgsarbeid. Utbedret tilbud og tilrettelegging for barnefamilier har lenge vært kjernesaker i politiske debatter, og permisjonsordninger som skal sikre far (og mor) sine rettigheter etter svangerskapet, er under stadig revidering.

Selv om kvinnes økonomiske selvstendighet øker, drømmer stadig flere om den perfekte partner og stor familie. Samboerskap er vanlig, men ofte bare som en mellomstasjon til ekteskapet. Flere velger å gifte seg, selv om omtrent halvparten av alle inngåtte ekteskap ender i skilsmisse. Familier med ”mine barn, dine barn og våre barn” blir vanlige. I den digitale hverdagen er kontaktannonser gjennom Internett en stadig mer utbredt måte å søke sin sjelevenn på. Likevel velger mange å leve uten en partner framfor i et halvgodt forhold. Dette fører blant annet til et økende antall enslige mødre (Finstad 1999:83).

6.4.2 Samtida i filmen

Dagens velferdssamfunn er preget av kapitalisme og demokratiidealer, ideologier som medfører en stadig større streben etter et integrert og kjønnsnøytralt samfunn. Tiårene fram mot tusenårsskiftet har brakt med seg nye krav og forventninger til både enkeltindividene og samfunnet de danner sammen. Mange drømmer om et stille liv på landet, men samtidig strømmes folk til storbyene og mulighetene som fins der.⁵³ Generasjon X, som er flasket opp på selvtillitt og utopiske framtidssjonyer, har blitt voksne og mektige i et samfunn hvor det er hver mann og kvinne for seg selv. Få er villig til å velge bort noen av livets goder, derfor må ekteskap, familieliv og avkom kombineres med karriere, kafébesøk og alenetid til selvutviklende hobbyer. I løpet av 1990-tallet blir denne slitsomme sykdommen som preger et helt samfunn diagnostisert med et begrep: Tidsklemma. Særlig rammer den dobbeltarbeidende kvinner i godt lønnede stillinger (Furre 1999:481).

Mars & Venus handler om hvordan dette fenomenet berører filmens hovedpersoner, Ida og Mathias, som er selve symbolet på et ungt og ressurssterkt, men dysfunksjonelt

⁵³ En undersøkelse utført av Synovate MMI for Norsk Monitor i 2008, viser at 45 prosent av nordmenn som ikke allerede bor i distriktsnorge kunne tenke seg å flytte dit (Wiker 2008). Samtidig viser undersøkelser fra SSB i 2007 at befolkningsveksten i byene stadig øker (Aale 2007).

ektepar. I filmen er det forholdet som nedprioriteres når hovedpersonene ønsker å realisere seg selv. Sammen med barna, Emil og Selma, lever de et urbant familieliv i en ganske alminnelig leilighet i Oslo. Ida har, som mange kvinner i sin generasjon, lang utdanning og ambisiøse mål. Idet filmen starter er hun tilbake i jobben som arkitekt. Mathias arbeider som avdelingsleder på et trykkeri, men trives ikke i videre i jobben.

I forkant av filmpremieren, stilte hovedrolleinnehaver Pia Tjelta, og regissør Eva Dahr på arrangementet Blått lerret på Parkteatret i Oslo. Filmskaperen benyttet anledningen til å understreke at de underveis i produksjonen hele tida strebet etter å gjøre filmen så virkelighetsnær som mulig. Videre beskrev hun *Mars & Venus* som en skildring av ”kjærligheten i vår moderne tid”. Tjelta framhevet at Ida og Mathias må betraktes som ”et vanlig par, med vanlige problemer – sånt som du og jeg sliter med.” Hverdagsrealismen som regissøren ytrer ønske om å videreformidle er selvsagt satt på spissen, for å framstå mer publikumsvennlig og for å folk til å le. ”Vi ønsker å le litt av oss selv, og det gjør vi når vi ser folk og situasjoner vi gjenkjenner oss i”, mente Dahr.⁵⁴

6.4.3 Stereotyper

Kamera rammer inn bildet av en mann og en kvinne i trettiåra. Begge er iført hjelm, og det blir etter hvert klart at scenen utspiller seg på en byggeplass. De arbeider som arkitekter i samme firma, han er hennes overordnede. ”Du har helt rett”, sier sjefen plutselig, og henviser til hennes forslag om at bedriften bør satse knallhardt på å vinne et nytt bygningsprosjekt. Jobben er ekstremt prestisjetung, og han ytrer snart bekymring for hvem som skal kunne lede et så viktig prosjekt. Det er da han snur seg mot henne med et vurderende blikk, og kvinnen benytter sjansen. ”Jeg fikser det, jeg”, sier hun. ”Jeg kan jo jobbe helger, kvelder og... på fritida.”

Scenen som er beskrevet over, utspiller seg mellom Ida og hennes overordnede, Ove. Den er ikke bare avgjørende for resten av handlingen i filmen, men kombinasjonen av viljestyrke og flink pike-syndromet er også beskrivende for Idas personlighet. I et åpenbart forsøk på å utfordre klassiske filmstereotyper, har skaperne av *Mars & Venus* plassert den karrierefokuserte Ida i jobben som arkitekt, en fremdeles mannsdominert bransje (”April Arkitekter til Stockholm” 2008).

⁵⁴ Intervjuet med Dahr og Tjelta er tilgjengelig som ekstramateriale på DVD-utgivelsen av *Mars & Venus* (2007).

I et forsøk på å fange essensen av hva som er en ”vanlig” kvinne og mann i dag, plasserer *Mars & Venus* seg, tross Idas yrkesvalg, tett opp til stereotypene. I motsetning til Randi i *Støv på hjernen* er Ida sluppet fri fra intimsfærens klaustrofobiske tilværelse, men bortsett fra det er det påfallende mange likhetstrekk mellom de to karakterene. Jobbene deres er riktignok svært forskjellig, men både Randi og Ida må anses som profesjonelle innenfor sitt fagfelt.⁵⁵ I streben etter anerkjennelse for sitt arbeid, ender de begge opp med å neglisjere familielivet og ødelegger nesten ekteskapet. Ida er i utgangspunktet både en god mor og fremadstormende yrkeskvinne, men i kombinasjon med rollen som hustru, blir det rett og slett for mye for henne. Da det går skeis på hjemmebane, går det samtidig galt på jobben, og hun kan best beskrives med forfatteren Susan Faludis negative karakteristikk av filmuniversets karrierekvinner på 1980-tallet: ”De smiler sjelden, og øynene er rødkantet av overtidsarbeid og utmattelse” (Faludi 1993:143).

I kraft av arbeidstittelen er det naturlig å tenke at Idas karakter er både praktisk anlagt og har øye for planlegging og problemløsning. Disse egenskapene bekreftes da sjefen roser henne for å ha både fagkunnskap og trøkk. I den mye omtalte sekvensen hvor Ida, Agnete og Camilla forsøker å montere en bokhylle fra IKEA⁵⁶, er det imidlertid lite som tyder på at noen av dem er særlig nevenyttige. Ida snubler brisen rundt hylledelene, mens Camilla lurar på hva ”vater” er. Halvveis i monteringsprosjektet blir det for mye mas for Agnethe som må be om time-out.

Mens Idas karakter har vært gjenstand for hissig debatt i mediene, har ektemannen blitt viet lite oppmerksomhet. I et samfunn hvor det stilles økt krav til mannens deltakelse i intimsfæren, er Mathias i mange tilfeller som en foregangsfigur å regne. Eksempelvis ser vi nesten aldri at Ida gjør husarbeid. Mathias derimot, vasker både barn og skittentøy, lager middag og arrangerer bursdag for Emil. Han har i tillegg en spontan og leken side som ligner på den vi finner hos ektemennene i *Støv på hjernen* og blant hustruene. Mens Ida jobber hardt for å tilpasse seg nye situasjoner og forventninger, også etter bruddet, er han stadig usikker på sin rolle. Som et substitutt for at han feiler på jobben, søker han ved hjelp av båten å flytte fokuset over på et område hvor han føler seg mer suksessfull, som far. Da han i et uoppmerksomt øyeblikk mislykkes også i denne rollen, idet Emil kutter seg på drillen i båten, blir han ydmyk og enda mer utrygg på sin posisjon.

Birollene i *Mars & Venus* er relativt få og lite framtrедende, men til gjengjeld er de stereotype til fingerspissene. Det gjelder blant annet Mathias’ øldrikkende ungkarskompis

⁵⁵ Jeg mener det er legitimt å hevde at Randi anser sine husmorplikter som en profesjonalisert fulltidsjobb.

⁵⁶ For innspill i debatten, se Moe Møllerop og Strøm (2007), Thorkildsen og Hvidsten (2007) og Lian (2007).

Erik, og Idas single venninne Agnethe. Mens Erik lever livets glade dager, framstår sistnevnte svært bitter da hun med rødvinglasset hevet forsøker å rettferdiggjøre sin egen situasjon: ”Jeg er glad jeg er singel, jeg. Du kan jo ligge med hvem du vil... og sånn.” Den mest hysteriske karakteren finner vi imidlertid i Idas høygravide søster, Camilla. Hikstende oppsøker hun Ida på kontoret for å fortelle at mannen hennes har jobbet så mye ”overtid” i det siste. Hun er rent sjokkert, for hun trodde jo at de hadde det så fint, med ”gangvei til skolen og de flotte nye frontene på kjøkkenet.” Senere tropper hun opp med unge og bikkje på dørstokken hos Ida. Hun orker ikke å være hjemme ettersom ektemannen har ”ligget med henne på sofaen vår – i mitt, *mitt*, hjem!” forklarer hun. Det mest sårende er åpenbart ikke mannens utroskap, men inntrengningen i privatsfæren *hennes*. Denne tolkningen bekreftes seinere, da Camilla flytter tilbake til ektemannen etter at han har grått og bedt om tilgivelse. ”Det som tross alt betyr noe er at vi har et hus og snart to barn. Vi har et liv sammen”, argumenterer hun overfor Ida, før hun stolt avrunder med at ”vi må selvfølgelig ha ny sofa, eller trekke den om, *det* har jeg sagt fra om altså!”

Det er verdt å merke seg at allerede ved valg av filmtittelen *Mars & Venus*, og ikke minst underteksten ”i hvert sitt univers”, har filmskaperne til en viss grad solgt seg til stereotypene. Tittelen refererer til fra John Grays bestselgende selvhjelpsbok *Men Are From Mars, Women Are From Venus* (1992), som inneholder en rekke omdiskuterte teorier og forklaringsmodeller. I et samfunn hvor kjønnskategoriene utfordres, søker Grays bestselger å forklare hvordan kvinner og menn kan finne harmoni i forholdet seg imellom. I følge Gray er kvinner og menn grunnleggende forskjellige, noe som naturlig og uunngåelig resulterer i kommunikasjonsproblemer og ulike oppfatninger om hva som bør prioriteres her i livet (Gray 1992). Slike ideer er med på å opprettholde tanken om to atskilte verdener, hvor kjønnetes antatte egenskaper er biologisk determinert, og heller må aksepteres enn å utfordres.

6.4.4 Mannen som norm

Mars & Venus tar sikte på å skildre en moderne organisert familie. I hjemmet hersker tilsynelatende full likestilling, noe begge parter virker komfortable med. I kontrast til venninnen Agnethe og sin hysteriske søster, Camilla, løftes den ressurssterke Ida fram som et kvinnelig ideal. På samme måte framstår Mathias både voksen og reflektert i forhold til ungkaren, Erik.

Det går imidlertid ikke lang tid før alt slår sprekker og idyllen i hjemmet utvikler seg til en ren maktkamp mellom partene. Uten at det forfølges nevneverdig i filmen, er det tydelig

at Mathias sliter med et mindreverdighetskompleks i forhold til sin kone. Han innrømmer blant annet i en bisetning at han har (hatt) problemer med at hun tjener bedre enn ham. Andre ganger blir det enda tydeligere at Mathias føler sin maskulinitet trukket i tvil. For eksempel setter Erik spørsmålstegn ved Mathias' manndom under visningen av seilbåten. Da Mathias vil diskutere kjøpet med Ida før han bestemmer seg, repliserer Erik utfordrende og megetsigende: "Er det hun som bestemmer, eller?" Mathias blir brysk og tar seg tydelig nær av kommentaren. Flere ganger senere i handlingen stiller han seg selv og barna det samme spørsmålet, og svaret er selvsagt et overbevisende nei hver gang. Da det halvveis i filmen blir hett mellom Mathias og mammaen til en av Emils lekekamerater i båtens kabin, føler han seg åpenbart truet av hennes pågående og aggressive seksualitet. Utgangen på seansen får vi vite noen dager senere, da hun kaller ham "impotente jævla drittsekk". I den grad Mathias kan betraktes som en normgivende instans, er det en ny og mer nyansert versjon enn den som Hirdman omtaler i sin teori om kjønnssystemet. Skillet mellom kvinnelige og mannlige egenskaper og arbeidsområder framstår langt mer fleksible enn det Hirdman beskriver, og dette tematiseres mer som et problem enn en positiv utvikling for karakterene i *Mars & Venus*. Jeg vil våge å påstå at denne vinklingen bekrefter mannens posisjon som norm, snarere enn bidra til uttynning av denne logikken.

Endringer i mannsrollen i *Mars & Venus* kan, slik Hirdman argumenterer for, settes i sammenheng med kvinners adgang i yrkeslivet. Idas utdannelse har gitt henne innpass på en attraktiv del av arbeidsmarkedet. Hun er både flittig og ambisiøs, og omfavner muligheten hun får til å klatre karrierestigen. Det er imidlertid tydelig at Idas avansement til prosjektleder i stor grad skjer på sjefens premisser, og at disse forutsetningene tvinger henne til å velge mellom jobben og familien. Sjefen, Ove, stiller seg først tvilende til at Ida kan takle ansvaret for et så stort og viktig prosjekt, og han kan ikke få framhevet nok hvor viktig det er at hun får støtte fra de der hjemme. Den stadige insisteringen på at hun er avhengig av å ha familien i ryggen, framstår mest som et krav om tillatelse hjemmefra. Først etter heftige forsikringer om at hun både kan og vil stå på seint som tidlig, blir Ida prosjektleder.

Idet Ida velger å prioritere rollen som karrierekvinne framfor stillingen som kone og mor, skranter ekteskapet og arbeidsinnsatsen synker proporsjonalt med at de private problemene hopper seg opp. Da Mathias flytter ut forsøker hun heller å skjule problemene enn å innrømme at hun trenger hjelp for å komme i havn med prosjektet. At Ida ikke føler seg sikker på at hun sitter trygt i lederstolen, blir tydelig da hun introduseres for en ny og tydelig dyktig kollega, Kate. Ida føler sin posisjon i jobbhierarkiet truet, og går umiddelbart i forsvarsposisjon da Kate gjerne vil bidra med fagkunnskap og gode ideer. Til tross for Idas

fiendtlige innstilling til sin nye kollega, er det Kate som til slutt redder henne fra å mislykkes med arbeidsoppgavene, og delvis også i ekteskapet.

Idas sjef spiller óg en avgjørende rolle for handlingsutviklingen i filmen. I en sekvens like etter at Mathias har flyttet ut, blir Ida med Ove hjem fra byen. Etter en kort seanse med intens klining ber hun ham innstendig om å knulle henne. Sjefen blir nødt til å lete fram sin fornuftige side, og framstår som filmens redningsmann da han på bestemt vis forklarer Ida at dette er hun nok ikke klar for. Situasjonen kan betraktes som en bekreftelse på Idas irrasjonelle natur – en natur som gjør henne uegnet til å ta veloverveide avgjørelser og medfører et behov for å beskyttes mot seg selv. På denne måten degraderes hun til en infantil og hjelpeløs skapning, noe som understrekes ytterligere da hun slukøret forlater nachspielet, vaklende på vinglete stiletthæler. Den snublete gangen og skjørtet som har krøpet opp rett under rumpa vitner ikke akkurat om en sterk og selvstendig kvinne som er i stand til å ta vare på seg selv.

Scenen der Ove avviser Ida er viktig også av andre årsaker, da den kan være avgjørende for filmens utgang. Da Mathias seinere spør Ida om hun har hatt sex med noen andre, kan hun med god samvittighet svare nei, og unngår med det å skuffe ham ytterligere. Det er med andre ord fortsatt håp for forholdet, og handlingen kan gå videre. Selv om filmen ynder å framheve hovedpersonene som likestilte karakterer, er det påfallende ofte de mannlige karakterene som redder situasjonen og bidrar til at historien kan fortsette.

Filmskaperne benytter seg også av en del tekniske grep som understreker hvem som til enhver tid har overtaket. I scenen hvor Mathias oppsøker Ida på arbeidsplassen og skjeller henne ut foran kollegene, går Ove imellom og forsøker å roe situasjonen. Mens mannfolka krangler seg i mellom, fanger kamera Ida som hjelpeløst og stumt vitne mellom dem. Flere ganger i løpet av filmen betraktes dessuten Ida fra Mathias' synsvinkel, ovenfra og ned. Dette er særlig effektivt når han står oppe i båten og hun nede på brygga. Da Mathias omsider bestemmer seg for å vise en stille aksept av Idas stilling som karrierekvinne, er det endelig hun som får være ovenpå. Først på talerstolen, og siden løftet opp og fram i ektemannens armer. Filmens ønske å framstille den klassiske sluttscenen som en forsoning mellom partene og en seier for likestillingen. Likevel gjør ikke denne utgangen annet enn å bekrefte kjønnssystemets logikk om mannen som norm. Ida resignerer uten ektemannens tillatelse, og det er Mathias, da han omsider får hentet fram (mannen og) fornuften i seg, som til slutt avgjør hennes skjebne.

6.4.5 Dikotomier

”Hvis vi ikke er bevisst at vi egentlig er forskjellige kommer menn og kvinner lett på kant med hverandre. Det gjør at vi blir skuffet gang på gang. Vi tar oss ikke tid til å kommunisere om ulikhetene våre.”

Sitatet over er et utdrag fra John Grays’ tidligere nevnte selvhjelpsbok, *Men Are From Mars, Women Are From Venus*. Avsnittet leses i voice-over av Ida og Mathias’ seks år gamle sønn, mens kamera vandrer mellom partene som ligger våkne i ektesenga med ryggen til hverandre. I løpet av filmen henvises det flere ganger til ulike avsnitt i den samme boka, som i hovedsak tjener én hensikt: Å forklare, og med det legitimere Ida og Mathias, kvinnen og mannen, sine antatte grunnleggende forskjeller og medfølgende adferdsmønstre. Med stadige referanser til boka, og i kombinasjon med sjangermerkelappen romantisk komedie, forteller tittelen *Mars & Venus*, og ikke minst undertittelen – *i hvert sitt univers*, umiddelbart noe om filmens ståsted. Det blir tidlig klart at her er det duket for konflikt og romantikk basert på velkjente motsetninger. Ved å benytte boka aktivt i filmuniverset, bidrar *Mars & Venus* til å opprettholde skillene mellom kvinner og menn og bekrefter Hirdmans teori om dikotomier. Der Hirdman åpner for forhandling mellom kjønnene framstår imidlertid filmen, som boka, langt mer determinerende, da den i liten grad er villig til å utfordre motsetningen mellom dem. Heller enn å henstille individet til å ta aktiv kontroll over eget liv, oppfordrer retorikken i *Men Are From Mars, Women Are From Venus* til passiv aksept av konstruerte kjønnsforskjeller. I filmen blir det tydelig hvordan misforståelser og problemer oppstår fordi partene ikke snakker samme språk - for å bruke et uttrykk i John Grays ånd.

Mars & Venus er imidlertid ikke ute etter å rangere kvinnelige og mannlige egenskaper som bedre eller dårligere i forhold til hverandre, men er snarere opptatt av å illustrere hvordan motsetninger gjerne tiltrekker hverandre. Ida og Mathias bekrefter denne klisjeen både utseendemessig og når det kommer til personlige egenskaper og verdier. Visuelt sett er Ida mørkhåret, velstelt og pent kledd, mens lyshårede Mathias er mer rufsete i klesveien. Mathias’ uanstrengte forhold til økonomi og karriere ergrer Ida grenseløst. Selv er hun ansvarsfull og pliktoppfyllende, og bruker gjerne halvveis-prosjektene hans (hovedfagsoppgaven og oppussingsprosjektet) som argument mot ham når de krangler. Selv om tradisjonelle egenskaper og arbeidsfordeling knyttet til kjønn i stor grad er reversert hos Ida og Mathias, betyr ikke det at førstnevnte er fritatt fra egenskaper som gjennom historien har blitt koblet til kvinner. Hun er ekstremt emosjonell, og omtales av sjefen sin som

bedriftens ”høyre hjernehalvdel” – en del av menneskekroppen som gjerne forbindes med ”myke” egenskaper som intuisjon, kreativitet og følelser.⁵⁷

Ekteparet benytter ulike metoder for å hevne seg på hverandre, og da trer de igjen inn i tradisjonelle mønstre. Ida kjemper en passiv-aggressiv, taus kamp mot Mathias. Hun nekter ham å ta med barna på sjøsetting av båten og sperrer i all hemmelighet kredittkortet hans, slik at latterliggjøres i butikken. Han er imidlertid langt mer verbal og fysisk aktiv i sine hevnaksjoner. Det er han som forlater leiligheten etter den avgjørende krangelen. Han oppsøker Ida på arbeidsplassen, hvor han i et anfall av raseri skjeller henne ut i et ordelag som får kona til å framstå som ei hore. Ida blir stående som et målløst vitne til at sjefen griper inn og forsøker å roe ned ektemannen. Mathias fortsetter med å si opp jobben på dagen, før han stjeler og selger bilen som Ida disponerer. Han forsøker å hindre henne i å gå videre, og heller enn progresjon representerer Mathias på dette tidspunktet et ønske om å stanse handlingen.

Det er imidlertid viktig å merke seg at selv om Ida ikke alltid er villig til verken å krangle eller forhandle med ham⁵⁸, lar hun ikke Mathias lykkes i sine forsøk på å vanskeliggjøre hverdagen hennes. Da bilen forsvinner, tar hun med seg ungene på bussen og lar livet gå sin gang. Hun får seg en midlertidig knekk da hun i et forsonende øyeblikk oppsøker Mathias for å levere barna og samtidig finne ut hva som skjer framover. ”Jeg kan ikke bare gå rundt her og vente, Mathias”, sier hun, og utfordrer med det gamle myter om kvinnens ubesluttomme og ventende natur. Da hun har forsonet seg med tanken på at det er over mellom dem, framstår hun faktisk sterkere og gladere enn på lenge. Plakaten med bildet av kirken *Sagrada Familia* i Barcelona, som tidligere hang over ektesengen, står som et symbol på hvordan Ida endelig velger å gå videre. Da hun pakker ut av den gamle leiligheten, ruller hun den varsomt sammen. Men da hun henter bildet fram igjen i det nye kryptinnet, krøller hun det sammen til en ball, og for én gangs skyld gråter hun ikke.⁵⁹

6.4.6 Å (ikke) utfordre kjønnskontrakten

Kjønnsystemets logikker, og kontrakten som regulerer forholdet mellom kjønnene har utviklet og endret karakter de siste femti årene. Forhandling av kjønnskontrakten har ført til at kvinner i dag har større valgfrihet og flere muligheter enn tidligere. Det som ble betraktet som

⁵⁷ I motsetning til venstre hjernehalvdel som kobles til egenskaper som logikk, analytiske og praktiske evner (Kolb og Whishaw 2005:546).

⁵⁸ Dette finnes det mange eksempler på i løpet filmen, men blir særlig tydelig på vei inn til meklingskontoret.

⁵⁹ Det skal nevnes at Ida tidlig i filmen vil overraske Mathias med en weekentur til Barcelona. Det kan virke som at dette er noe de lenge har hatt lyst til å gjøre sammen, som par. Turen avlyses imidlertid etter den heftige krangelen som følger da Mathias forteller at han har kjøpt båt for sparepengene deres.

radikalt og normbrytende i *Støv på hjernen*, er selvfølgeligheter i Idas verden. At hun jobber, og gjør det med mer eller mindre hell ettersom handlingen i filmen utspiller seg, må betraktes som en naturlig utvikling snarere enn et brudd med normene.

Det betyr imidlertid ikke at Idas karakter er uberørt av logikkene som Hirdman beskriver i teorien om kjønnssystemet. Det blir tydelig da hun ”straffes” idet hun velger å nedprioritere familielivet. Og selv om myten om kvinners irrasjonelle framferd og følsomhet, ikke stanser henne i å få en attraktiv jobb, hindrer det henne nesten å utføre den. At hun i utgangspunktet bryter med tradisjonelle filmstereotypier betyr lite når hun siden refsas for nettopp de trekkene som skiller henne fra dem.

I større grad enn Idas karriere som arkitekt, er utviklingen i mannsrollen i *Mars & Venus* utfordrende og moderne i forhold til tradisjonell arbeidsfordeling mellom kjønnene. Når filmen i hovedsak velger å skildre de negative konsekvensene av denne rollen, kan man imidlertid oppfatte det som en indirekte kritikk av et slikt ideal. Når Mathias utfordrer tradisjonelle forestillinger om mannen, mister han integritet og opplever negativ respons fra omgivelsene. Hans karakter framstår ikke i et bedre lys før han gjør bruk av sin formodentlig mannlige rasjonalitet og anerkjenner Idas karriere. Den bekymringsløse og driftsstyrte siden ved ham blir akseptert uten videre diskusjon, og han blir aldri konfrontert med sine skitne hevnaksjoner mot kona. Idas oppførsel derimot, kommer i kritisk søkelys under en samtale med søsteren.

I tillegg til Mathias’ engasjement på hjemmebane, er Emils barneskolelærer et eksempel på latterliggjøring av den nye og ”mykere” mannsrollen. Læreren er en engasjert kar, med en framtoning så stereotyp at han utelukkende fungerer som en komisk karakter. Med en overdrevet pedagogisk korrekt talemåte og feminine faktorer, blir det vanskelig å ta ham seriøst. Skjult bak komikkens uskyldige maske kan dette tolkes som en bekreftelse på at ingen ”skikkelige mannfolk” jobber i slike yrker.

I aktantanalysen argumenterer jeg for at både Ida og Mathias fungerer som motstandere av hverandres og deres felles prosjekt. Selv om Idas økonomiske, kulturelle og sosiale forutsetninger i utgangspunktet gjør henne til en interessant karakter, overskygges disse alt for ofte av destruktive krefter. Disse er som regel knyttet til Idas følsomme side, som gjør henne ute av stand til å ta valg som fører fortellingen i mål. Det resulterer i at hun er den eneste av de kvinnelige subjektene som ikke oppfyller funksjonen som potensiell giver av objektet. Det er barna som fører foreldrene sammen, hjulpet på vei av Idas kolleger. Selv om Mathias tidvis representerer et ønske om å stanse fortellingen, er det likevel han som får spille hovedrollen i filmens viktigste øyeblikk. Idet de individuelle prosessene vi har vært vitne til

underveis feies ubetenksomt til side av sjangerkonvensjoner og filmens moral, overkjøres filmens opprørske funksjon. *Mars & Venus* sender positive signaler om at kvinner i arbeid har kommet for å bli. Filmen fremmer også muligheter for å kombinere jobb, familieliv og personlig lykke, men gjør det under forutsetninger om drahjelp fra en annen person – helst av det motsatte kjønn.

I stedet for å utfordre spekulasjonene som filmtittelen hviler på, ved for eksempel å invitere til en ironisk eller opposisjonell lesning, er *Mars & Venus* bekreftende og tradisjonell i sin karakter. Ida, som i følge filmskaperne er selve symbolet på den moderne, ”vanlige kvinnen”, er verken progressiv, som Randi, utforskende som hustruene eller vitebegjærlig som Frida. Hun er allerede i besittelse av de egenskapene og forutsetningene som i stor grad kjennetegner et autonomt subjekt, men gjør ikke bruk av dem for å oppfylle sitt potensial eller utfordre normene. På linje med boka som filmtittelen henviser til, erkjenner hun kjønnsforskjellene heller enn å prøve å overskride dem.

Akkurat som det er lite rom for forhandling mellom Ida og Mathias, innebærer *Mars & Venus*, i liten grad forhandling av gjeldende normsett, snarere tvert i mot. Dersom ikke partnere med de beste forutsetninger kan kommunisere og forhandle kontrakten på individnivå, er det vanskelig å skape endringer på samfunnsnivå. Idas innsikt er fjern fra en erkjennelse av kjønnskontraktens eksistens. Den er snarere en resignasjon som bekrefter reproduksjon av tradisjonelle tankesett. Hun velger mors- og hustrurollen over jobben, kvelden før hun står overfor et mulig gjennombrudd i karrieren. Mens det hos de øvrige subjektene i denne oppgaven har vært mulig å spore en motstand til tankeløs reproduksjon av Hirdmans logikker, gjør *Mars & Venus* det motsatte. Først da Ida omsider resignerer, i dobbelt forstand, da hun sier fra seg den viktige presentasjonen og går om bord i seilbåten, blir hun (og filmpublikummet) belønnet med en lykkelig slutt.⁶⁰ Det er Mathias som får æren av å legitimere hennes rolle som yrkeskvinne da han på heroisk vis fører henne til talerstolen.

⁶⁰ Det blir underveis i filmen laget poeng av hvordan Ida erklærer at hun aldri vil sette sine bein i den båten.

7. Konklusjon

I en forlengelse av kjønnsdebatten som har satt sitt preg på norsk kulturliv i det nye millenniumet har min misjon vært å undersøke et utvalg kvinnelige subjekter i norsk populærfilm. Allerede i prosessen med å velge ut analyseobjekter, fikk jeg bekreftet ett av hovedargumentene i debatten innledningsvis: Kvinner spiller hovedrollen i norsk populærfilm langt sjeldnere enn menn. Særlig utfordrende var det å finne filmer fra de siste tjue åra som passet utvalgskriteriene. Filmene jeg endte opp med er relativt like i sjanger, de har alle elementer av komedie i seg og tematiserer på ulike måter samtidens gjeldende samfunnsorganisering, delvis skjult bak en humoristisk maske. Den innledende debatten tatt i betraktning, er det påfallende at tre av fire filmer er laget med kvinner i regissørstolen. Det kan tolkes som at mannlige regissører ikke like ofte velger kvinnelige hovedroller i sine prosjekter, men det kan samtidig være et uttrykk for en mer positiv trend: Selv om kvinner tradisjonelt ikke har laget så mange filmer, bekrefter publikumspopulariteten at de har laget filmer som appellerer til et bredt publikum. Avslutningsvis vil jeg gi en oppsummering av hovedfunnene i analysene, med utgangspunkt i problemstillingen: *Hvor autonome er kvinneskikkelsene i norsk populærfilm? Hvilke endringer og utviklingstrekk kan eventuelt spores i løpet av de siste femti år?*

Det er viktig å understreke at jeg i arbeidet med dette prosjektet ikke har vært på jakt etter den ”ekte kvinnen”, da et slikt begrep er både selvmotsigende og begrensende. Målet har snarere vært å presentere et tverrsnitt av norsk films kvinneskikkelser og deres forbindelse til samtida da filmen ble laget. At det hele tiden har vært et mål å lokalisere stereotyper og dikotomier, er utelukkende for bedre å kunne kartlegge eventuelle avvik.

Særlig to aspekter var viktige i undersøkelsen av filmene. Det første dreide seg om hvor sentral det kvinnelige subjektet er som handlende aktør i filmuniverset. En indikasjon på dette fant jeg ved å anvende A. J. Greimas’ strukturalistiske aktantmodell på hver enkelt film. Modellen bekrefter de kvinnelige karakterenes posisjon som subjekter i fortellingen. En videre kartlegging av fortellingens mer eller mindre abstrakte funksjoner, viser at alle subjektene i større eller mindre grad også fungerer som avsender av objektet. På bakgrunn av denne informasjonen argumenterer jeg for at hvert subjekt er helt eller delvis ansvarlig for selv å oppfylle sitt prosjekt. Aktantanalysen viser også at motstridende forventninger til individet, basert på samfunnsmessige verdier og normer, i stor grad utgjør funksjonen som subjektets motstander. Disse formidles gjerne gjennom konserverende holdninger og adferdsmønstre hos spesifikke aktører i historien. Ved å konfrontere og overvinne motstand, har alle protagonistene en mulighet til å hjelpe seg selv i mål. Denne prosessen forutsetter imidlertid en karakterutvikling som fører med seg ny innsikt hos subjektet.

Karakterutviklingen er helt eller delvis avgjørende for subjektets oppfyllelse av prosjektet, men graden av innsikt hos hovedpersonene, og hvorvidt denne samsvarer med eller motsetter seg gjeldende normsett, varierer mellom filmene. Kartlegging av de ulike funksjonene i fortellingen åpner for en utdypende analyse med en mer kjønns spesifikk og historisk vinkling som sier noe om hvor involvert subjektene er i fortellingens handlingsprogresjon.

Den svenske historikeren Yvonne Hirdman har i sin teori om kjønns systemet begrepsfestet to overliggende prinsipper som hun mener eksisterer i samfunnet; *mannen som norm* og *dikotomier*. Disse logikkene beskriver Hirdman som nedarvede og reproduserende krefter som legger føringer på individets livsvei og potensielt hindrer personlig utfoldelse, hovedsakelig for kvinner. Teorien har mange likhetstrekk med Simone de Beauvoir sin filosofi om kvinnens relasjon til mannen, men framstår for meg som mer konkret og åpen for forhandling. Ved å overføre Hirdmans begrepsapparat til filmuniverset, fikk jeg de rette verktøyene for å lokalisere og undersøke hvordan og i hvilken grad disse prinsippene bekreftes og reproduseres gjennom populærfilm.

7.1 Å være, eller ikke være, subjekt i egen tilværelse

Alle de undersøkte protagonistene framstår mer eller mindre autonome ettersom handlingen og deres karakter utvikler seg. Med unntak av Randi, slik vi først blir introdusert for henne i *Støv på hjernen*, er alle utstyrt med en rekke egenskaper som i stor grad gjør at de unndrar seg umiddelbar stereotypisering. De positive karaktertrekken gjenspeiler imidlertid ikke alltid subjektene grad av aktivitet i fortellingen.

Det beste eksempelet på autonome og progressive subjekter, finner vi i hustruene, Kaja, Mie og Heidrun. De utfyller selv alle aktantposisjonene, med unntak av motstanderfunksjonen. Det bidrar til at fortellingen er fullstendig avhengig av deres funksjon som styrende elementer i historien, og ubønnhørlig må følge deres innfall. Subjektene prosjekt er sammenfallende med målet i seg selv; å være sammen og bryte med forventninger og plikter knyttet til rollen de er pålagt. *Hustruers* opprørske funksjon gjenspeiles også i filmens stilistiske uttrykk som utfordrer klassiske filmkonvensjoners krav til kontinuitet og kausale sammenhenger. Også Frida, i *Frida med hjertet i hånden*, er i stor grad en selvstyrende karakter. Det er hennes innfall og konsekvensene av disse som driver historien framover og i mål. Hun er imidlertid avhengig av responsen fra de rundt seg for å gå videre da hun mot slutten er i ferd med å gi opp prosjektet.

I den andre enden av skalaen, finner vi Randi i *Støv på hjernen*, og Ida i *Mars & Venus*. Disse filmene ligner mest på hverandre, både tematisk og i måten de framstiller subjektet på. Begge karakterene gjennomgår en prosess der de tvinges til å velge hva de ønsker å prioritere i livet, og dermed definere seg selv på nytt. I begge tilfelle står det en mann og venter med åpne armer ved enden av målstreken, dersom hun velger riktig vei og merke. Både Randi og Ida kommer i mål med sine prosjekter til slutt, men det er i liten grad ved egen hjelp. Initiativet til å føre historien videre skjer hovedsakelig på andres premisser. I *Støv på hjernen* fungerer den frigitte Edna som en avgjørende instans og katalysator for hovedpersonenes utvikling. For Randi virker ikke livet uten ektemannen engang som et alternativ. I *Mars & Venus* er det lenge Ida som holder historien i gang, men det er i hovedsak barna og Idas kolleger som sammen med Mathias sørger for en lykkelig slutt. Jeg argumenterer imidlertid for at Ida, som er økonomisk uavhengig og i besittelse av en rekke positive egenskaper, i prinsippet ikke er ugjenkallelig lenket til Mathias. Det er først og fremst den romantiske komediens sjangerkonvensjoner som fører henne tilbake i armene hans.

Randi og Ida gjennomgår i prinsippet identiske prosesser, men disse får forskjellig utfall. Randis utvikling er å betrakte som et framskritt for det kvinnelige subjektet innenfor det hun anser som reelle muligheter. Til tross for at progresjonen hennes avhenger av Ednas overtalelser er det hun selv som til slutt gjennomfører de nødvendige endringene. Selv om endringene først og fremst bidrar til å forsterke Randis rolle som hustru, fører den henne samtidig ut av intimsfæren og innebærer derfor utvidet handlingsrom for subjektet. For Randi er dette en positiv utvikling i forhold til hvordan hun ved filmens begynnelse var ugjenkallelig koblet til hjemmet.

I motsetning til Randi, som framstår stadig mer selvhjelpende, taper Ida noe av sin selvstendighet underveis i filmen. Idet hun innser sine begrensninger, mister hun noe av sitt potensial til å bryte med klassiske framstillinger av den avhengige kvinnen. Da Ida velger familien framfor karrieren, bekrefter hun filmkonvensjonene som sier at denne kombinasjonen er uforenelig. Filmen slutter imidlertid ikke med Idas endelige valg. Mathias overkjører avgjørelsen hennes, og framstår med det som filmens sjenerøse redningsmann. Samtidig bekreftes hans posisjon som norm, den som er best egnet til å ta avgjørelser. Ida blir dermed stående som et eksempel på at det er ikke alltid de mest ”moderne” karakterene med best forutsetninger som er avgjørende for filmens handlingsprogresjon.

Det er et gjennomgående trekk at karakterene som kontinuerlig unndrar seg den passive og ettergivende merkelappen som gjerne karakteriserer kvinneskikkelsene i klassisk Hollywood-film, er de som bærer i seg en kombinasjon av såkalte kvinnelige og mannlige

egenskaper. Vi har sett at det først og fremst gjelder Edna i *Støv på hjernen*, Heidrun og etter hvert de andre hustruene i *Hustruer*, tittelrollen i *Frida med hjertet i hånden* og delvis Ida i *Mars & Venus* – før konvensjonene innhenter henne mot slutten. Når karakterene krysser grenser for hva som er forventet i forhold til sitt kjønn, stikker de samtidig hull på gamle forestillinger om hva som må betraktes som mannlig eller kvinnelig, og framstår med det som idealer for et likestilt samfunn. Utfallet av subjektens brudd med normene, kan stå som eksempel på hvorvidt inntrykket de gir er framgangsrettet eller reaksjonær. Dette poenget kommer jeg tilbake til seinere.

7.2 Muligheter og begrensninger

Det har også vært et mål for oppgaven å studere subjektene som individer i en samtidsmessig kontekst, hevet over sin plassering i fortellingens dybdestruktur. Hirdmans teori sier noe om organiseringen av kjønnene i et samfunn til enhver tid, og har derfor vært fruktbar for å undersøke et sentralt underspørsmål i problemstillingen; hva som setter begrensninger for subjektens frie utfoldelse. Det er interessant å se hvor eksplisitt Hirdmans logikker kommer til syne i filmuniverset. Teorien bygger i hovedsak på de samme konvensjonene som tradisjonelt gjelder for den klassiske Hollywood-filmen: Kvinnen som sekundær i forhold til en mannlig protagonist, og dikotomier som skiller kvinner og menn fra hverandre.

Fordi selvstendig utvikling nødvendigvis må innebære valgfrihet, har det vært viktig å undersøke hvilke reelle muligheter subjektene har til å skape sin egen livsvei. Aktantanalysen viser at samfunnsmessige konvensjoner og forventninger til karakterene helt eller delvis står i kontrast til subjektets ønsker. Det betyr at karakterutviklingen hos subjektene nødvendigvis innebærer overskridelse av etablerte normer. Begrensninger er knyttet både til subjektens biologiske og sosiale kjønn. Det gjelder for eksempel Heidrun i *Hustruer* som utestenges fra arbeidsplasser på grunn av manglende damegarderober, samt hennes venninner som har gjort seg økonomisk avhengige av sine ektemenn. Når det gjelder Randi, er det ingenting som tyder på at hun engang vurderer et yrkesaktivt liv utenfor intimsfæren som et reelt alternativ, og filmen utfordrer ikke for alvor myten om at kvinnens plass er i hjemmet.

Idas mest framtrædende ”kvinnelige” trekk er den følelsesmessige og irrasjonelle siden av henne, som blant annet resulterer i at hun ikke er i stand til å gjennomføre arbeidsoppgavene sine på egenhånd. I *Frida med hjertet i hånden*, er fraværet av kjønnstematikk påfallende merkbart. Fremdeles fri fra forventningene som legger føringer på voksne kvinner og menn, gjør Frida stort sett som hun vil. Det er heller mangel på erfaring

enn det faktum at hun er jente som tidvis gjør hverdagen utfordrende for henne. At Frida handler på tvers av allmenne normer vekker imidlertid reaksjoner blant omgivelsene, som henviser til henne som ”gæren” og ”ikke riktig”. Man kan gjøre et tankeeksperiment og spørre seg selv hvorvidt Frida ville vekket lignende reaksjoner dersom hun var gutt i samme alder.

Det som i størst grad virker begrensende på subjektene, er de sosiale rollene de tvinges inn i av omgivelsene. Disse er konstruert på bakgrunn av kjønnede betingelser og fungerer restriktivt på kvinneskikkelsene. Særlig rollene som kone og mor truer med å overskygge karakterenes status som uavhengige individer. I *Mars & Venus* skildres disse i kombinasjon med Idas posisjon som yrkeskvinne, og hun framstår i stor grad som en positiv kontrast til tradisjonelle forestillinger om at småbarn og karriere ikke lar seg kombinere. Hun mister imidlertid grepet idet hun løsriver seg fra mannen og trer ut av rollen som noen sin kone. Hustrutittelen er også tema i *Støv på hjernen*, her tilsynelatende i uforenelig kombinasjon med husmoryrket. Randi er imidlertid i stand til å forhandle sin sistnevnte rolle, og utvide definisjonen av seg selv ”som kvinne og menneske”, slik Edna oppfordrer henne til.

Til tross for tittelen, er ikke *Hustruer* en skildring av kvinnen som noen sin kone. Tvert imot framstår filmtittelen som en ironisk kontrast til innholdet den presenterer. *Hustruer* skildrer sjelden kvinnene idet de utfører denne rollen, kun når de trer ut av denne posisjonen og utfordrer konvensjonene som opprettholder den. Det skjer gjennomgående i hele filmen, eksempelvis da Mie rømmer fra ektemannen og med trosser grunnprinsippet for hustru-rollen. For Kaja er opprettholdelsen av posisjonen som kone og mor langt viktigere, da hun først og fremst definerer seg selv ut fra disse begrepene. Selv om vi aldri får se ektemannen hennes, kommer han til uttrykk gjennom Kajas dårlige samvittighet, hvor han fortøner seg som en ansiktløs og bestemmende instans. At Kaja kjenner seg selv først og fremst som kone og mor, betyr imidlertid ikke at filmen presenterer henne først og fremst som en representant for disse spesifikke rollene.

Et eksempel på hvordan karakterene selv kan bestemme i hvilken grad rollene får legge føringer på henne, blir tydelig i en sammenligning av Kaja og Camilla, Idas søster. De er begge høygravide og visuelt sett åpenbare morsskikkelser. Kaja preges tidvis av samvittighetskvaler idet hun fraskriver seg pliktene som følger med posisjonen som mor og kone (”Du har jo et ansvar, du har jo barn”, ”det er du som er moren”). Likevel representerer verken rollene eller den store magen noen virkelig hindring for Kajas ønske om å tilbringe stadig mer tid sammen med venninnene. I motsetning til Kaja klarer ikke Camilla å løsrive seg fra tittelen som mor og kone. Hun tilgir ektemannens utroskap etter kort tid, under påskudd av at de ”har jo to barn sammen, og... det er jo tross alt det viktigste”. Filmen

problematiserer ikke denne tematikken ytterligere, og igjen framstår *Mars & Venus*, om enn ikke hovedpersonen denne gangen, bakstreversk i forhold til sin samtid.

7.3 Å våge og utfordre kjønnskontrakten

Frida og Heidrun er de eneste subjektene som konsekvent unndrar seg kjønns spesifikke kategoriseringer. Heidrun har bevisst unngått rollen som mor, og til og med i ekteskapet er hun fritatt fra hustrurollen siden hun har ”pause” fra mannen. Frida identifiserer seg først og fremst med begrepet ungdom, og henviser aldri til seg selv i kjønns spesifikke termer. Hun er uberørt av kjønns systemets logikker fordi hun ikke gjenkjenner dem og derfor ikke opplever dem som naturlig å etterfølge. Det er i første omgang disse grensesprengende karakterene som bevisst (Heidrun, og etter hvert de andre hustruene) eller ubevisst (Frida) står i posisjon til å utfordre den til enhver tid gjeldende kjønnskontrakten. Og det er nettopp disse normbryterne som i hvert fall i 2008, blir stående som symboler på en ny tid og idealer for kommende generasjoner.

Det er viktig å presisere at selv om Hirdmans begrep *kjønnskontrakt* har vært svært fruktbar i arbeidet med analysene, har jeg valgt å ikke forholde meg i særlig grad til hennes noe flytende overganger mellom disse.⁶¹ Jeg har heller vist, gjennom de innledende avsnittene i forkant av hver analyse, hvordan hovedtendenser og verdier i samtida gjenspeiler seg i filmuniverset. Særlig synlig er endringene som skjer i forhold til familiestrukturer og arbeidsfordeling både i og utenfor hjemmet. Mannens normgivende funksjon har tradisjonelt blitt bekreftet gjennom hans posisjon som forsørger, men i de to nyeste filmene, *Mars & Venus* og *Frida med hjertet i hånden* er ikke dette tilfelle. I førstnevnte film tematiseres nettopp dette som et problem for den mannlige hovedrollen.

Jeg har tidligere påpekt hvordan aktantanalysen viser at samfunnets normsett og motstridende forventninger til individet i større eller mindre grad fungerer som motstander av subjektets prosjekt. Siden forventningene i tillegg ofte er knyttet til kjønn, er det kjønnskontrakten som nødvendigvis må utfordres og forhandles. Alle filmene har elementer av opprør i seg, men det er konsekvensene av normbruddene som er avgjørende for helhetsinntrykket av subjektene karakter. Noen av kvinnene stiller seg åpenbart i opposisjon til den gjeldende kontrakten og hevder sin rett til å handle annerledes, etter egne ønsker. Det gjelder ikke bare Frida og Heidrun, men også Edna i *Støv på hjernen* og de resterende

⁶¹ Jeg har fremdeles til gode å finne noen grundig og god forklaring hos Hirdman når det gjelder nøyaktig hva som skiller hennes definisjon av likestillingskontrakten fra den foregående jevnbyrdighetskontrakten.

hustruene må nevnes i den sammenheng. Alle er karakterer som unndrar seg rollekategorisering eller forhandler premissene for den, og det med hell. Selv om det koster henne alt hun har av stolthet, velger også Randi å bryte med normene. Hun vinner på det til slutt, og framstår i sin tid som et symbol på en moderne og mer selvbevisst kvinne.

Ida, derimot, straffes for valget hun endelig tar. Idet hun bryter med konvensjonene og prioriterer rollen som karrierekvinne over familiære forpliktelser skranter forholdet og ektemannen flytter fra henne. Av alle subjektene er det Ida og Frida som står lengst fra en erkjennelse av kjønnskontrakten. Sistnevnte verken gjenkjenner eller etterlever kontrakten, mens Ida velger å akseptere kreftene som holder henne tilbake, og stille godtar de konstruerte forskjellene mellom kvinner og menn.

Filmenes utgang kan tjene som eksempler på hvorvidt de ulike kvinneskikkelsenes karakterutvikling må betraktes som positive eller negative i forhold til å utfordre undertrykkende prinsipper. Sluttscenen i *Hustruer* er usedvanlig oppløftende. Med sine uvanlige grep åpner den for videre samhold og utfordring av kjønnskontrakten. Også for Frida kan slutten betraktes som positiv. Hun bevarer sitt initiativ til siste slutt, til tross for at hun går på trynet underveis. Randi gjennomgår en positiv utvikling når hun tvinges til å revurdere sin begrensende husmorrolle, og selv om det fører henne rett tilbake i ektemannens armer, er det der hun aller helst vil være. Også Ida ender tilbake hos ektemannen, men mindre som følge av egen innsats og mer som en konsekvens av sjangerkonvensjoner og filmens moral.

7.4 Roller i revers?

Den amerikanske journalisten og forfatter Susan Faludi, og flere med henne⁶², har hevdet at vestlig kultur på 1990-tallet sto overfor et *backlash*, et tilbakeslag, blant annet for det kvinnelige subjektet på film (Faludi 1993). Hun hevder at likestillingsidealer motarbeides systematisk, gjennom måten for eksempel klassisk film skildrer kvinners økte frihet som et problem. Mens dagens kvinner i prinsippet er jevnstilt med menn, blir hun gjennom mediene framstilt som mer ulykkelig, nevrotisk og utilfreds enn noen sinne. På denne måten sender populærkulturen signaler om at kvinner like gjerne bør la være å strebe etter de øverste posisjonene i samfunnshierarkiet, og heller være tilfreds med det hun har. Undersøkelser fra Norge bekrefter lignende tendenser her til lands. I rapporten ”Kjønn i media: Konferanse om utviklingen i mediene i et kjønnsperspektiv” kan man lese følgende:

⁶² Se for eksempel Molly Haskell (1987): *From reverence to rape: The treatment of women in the movies* og Suzanne Giese (2001): *Drømmen om kvinden – kvindeidealer og feminisme i tre årtier*.

”Sett i forhold til utviklingen i kvinners stilling i vårt samfunn er kvinner tallmessig representert i få og stereotype sammenhenger og kvinners interesser er grovt underrepresentert i mediene. Dette er imidlertid en så integrert del av vår kultur at verken journalister eller publikum i det daglige legger mer til dette. Den mannlige kulturen som har bygd opp og dominerer mediene virker konserverende i forhold til dagens likestillingsbestrebelser” (Norges forskningsråd 1996:4).

Elleve år etter at rapporten kom ut, lanseres *Mars & Venus* med brask og bram på norske kinoer, og markedsfører seg selv som en komedie med fokus på et moderne parforhold. Samtidig framstår den som en bekreftelse både på Faludis konklusjoner og tendensene som kommer til uttrykk i sitatet over. Selv om forholdet mellom kjønnene i dagens samfunn er i kontinuerlig endring, makter ikke filmen å utfordre konvensjonene i filmuniverset, til tross for alle Idas gode egenskaper. Mens subjektene i de øvrige filmene overrasker positivt ved å markere seg som klare frampek mot nye tider, hvor kvinners handlingsrom stadig utvides, har tilsynelatende Ida ikke mer igjen å kjempe for. Hun har alle forutseningene som hustruene ønsker seg, som Frida forventer seg og som Randi ikke engang aner eksisterer. Likevel er hun ikke fornøyd, og hun gråter mer og oftere enn alle de andre karakterene til sammen. I tråd med Faludis betraktninger presenterer *Mars & Venus* utfordringen av kjønnsroller som ødeleggende, både for kvinner og menn - med mindre mannen, normen, tillater det.

Jeg har argumentert for at samtlige filmer i denne oppgaven hver på sin måte etterstreber stor grad av realisme og skildrer problemer som var reelle i sin samtid. Alle er utkommet i en tid hvor familiestrukturer og arbeidsfordeling endrer seg. Analysene viser at filmene følger tidens ånd, og at normer og idealer knyttet til kjønn endrer seg over tid. Generelt kan vi si at individets valgmuligheter i filmuniverset øker i takt med samfunnsutviklingen, ettersom det offentlige rom i stadig større grad åpner seg for kvinner, og gir dem mulighet til å leve økonomisk uavhengig og realisere seg selv utenfor hjemmet. Ved å bryte segregeringen åpnes det samtidig for diskusjon rundt mannens posisjon som norm. I *Mars & Venus* er Ida i jobb, mens Mathias representerer intimsfæren. I stedet for å rose dette idealet som i stadig større grad blir et krav i virkeligheten, stiller filmen spørsmål ved omrokking på tradisjonene. Filmen sier noe om hvordan kvinner og menn er eller bør være, uten at det nødvendigvis er dens intensjon. I dette tilfellet ender den opp med å reproducere

undertrykkende krefter som bekrefter mannens normgivende posisjon og opprettholder konstruerte skiller mellom kjønnene.

Hirdmans to logikker er mer eller mindre stabile, og opptrer gjerne i skiftende former gjennom filmene. Den meste konstante faktoren som holder subjektene tilbake er rollebegrepene og forventningene som knyttes til disse. Samtlige subjekter, med unntak av Frida som i stor grad er unntatt kjønnssystemets begrensende kategorisering, lider under moralske dilemmaer i forhold til hvordan de skal forholde seg til kravene omgivelsene stiller til dem. Et overliggende mål for alle, som gjelder uavhengig av tid og rom, er ønsket om å føle seg verdifull og anerkjent som subjekt – ikke bare innenfor de konstruerte rollene de er tildelt. Dette er allmennmenneskelige, og ikke kvinnespesifikke ønsker.

Det er påfallende at subjektene i den eldste og den nyeste filmen ligner mest på hverandre. Randi og Ida kjemper begge om anerkjennelse for arbeidet de utfører, og mister på ulike måter ektemannen i sin omfavnelse av arbeidsoppgavene. Begge gjennomgår en utvikling som tvinger dem til å prioritere på nytt, noe som leder dem tilbake til ektemannen. Men mens Randis transformasjon innebærer en utfordring av samtidens normsett, er Ida til sjunde og sist med på å opprettholde myter som sier at kvinner ikke makter å tenke rasjonelt eller yte sitt beste uten en mann ved sin side.

Med tanke på det smale utvalget, er det vanskelig å skulle trekke generelle konklusjoner om et mulig tilbakeslag for det kvinnelige subjektet i norsk film. Det fins positive og negative avvik knyttet til kjønn i alle filmene. Analysene viser imidlertid at filmmediet kan være et sted både for forhandling og reproduksjon av normene. Idet *Mars & Venus* velger å akseptere, og dermed bidra til å legitimere, kvinners sosiale underordning uten engang å diskutere utradisjonelle løsninger, er den ikke på høyde med sin samtid.

Vi kan ikke krangle med fortida, men vi kan holde feltet åpent for diskusjon og gjennom videre debatt og praktisk handling gi framtida en dytt i riktig retning. Dersom det er et mål, og det bør det være, å formidle mer interessante og mangfoldige kvinneskikkelser må man gi karakterene utvidet spillerom. Mine analyser viser at karakterene som framstår mest autonome er de som i størst grad unndrar seg kategorisering eller velger å bryte med rollen de er knyttet til. Gi derfor framtidige kvinneskikkelser mindre rigide konstruerte roller å forholde seg til, eller gi dem i det minste en sjanse til å forhandle og gjerne overskride disse. Utstyr subjektene med en blanding av såkalte feminine og maskuline egenskaper som gjør dem bedre rustet til å møte utfordringer og ta valg som er betydningsfulle for fortellingen. Det er også viktig å ikke skjule seg bak sjangerkonvensjoner, men heller utnytte potensialet som for eksempel komedien har til å forhandle samfunnsnormer som fremdeles virker restriktivt på

individet, det være seg mann eller kvinne. Det behøver ikke å være noen motsetning mellom kommersiell film og sterke kvinneroller, det kan publikumsvinnerne i denne oppgaven tjene som eksempel på; I tre av fire tilfeller er det visjonære og handlende kvinner det brede publikum vil ha. La derfor ikke den klassiske filmens moral tvinge subjektene tilbake i posisjoner som virker reaksjonære i forhold til samfunnsutviklingen, men la heller filmuniverset være et sted for forhandling og utforskning av kjønnskonsvensjonene.

8. Litteraturliste

- Andersen, Arild** (1975): Filmanmeldelse av *Hustruer*, i *Dagbladet*, papirutgaven, 21.08.1975, i *Filmen i Norge: Norske kinofilmer gjennom 100 år* (1995): Lars Thomas Braathen, Jan Erik Holst og Jan H. Kortner (red). Oslo : Ad notam Gyldendal.
- Barthes, Roland** (1999): *Mytologier*. [Oslo] : Gyldendal.
- Beauvoir, Simone de** (2000): *Det annet kjønn*. Oslo : Pax Forlag.
- Bielby, Denise D. og William T. Bielby** (1996): "Women and men in film: Gender inequality among writers in a culture industry", i tidsskriftet *Gender and Society*, Vol.10, No. 3.
- Blom, Ida** (1994): *Det er forskjell på folk - nå som før: om kjønn og andre kriterier for sosial differensiering*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Bondevik, Hilde og Linda Rustad** (2006): "Humanvitenskaplig kjønnsforskning" i: *Kjønnsforskning: en grunnbok*. Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen (red). Oslo : Universitetsforlaget.
- Bordwell, David og Kristin Thompson** (2004): *Film art. An introduction*. Boston : McGraw Hill.
- Bordwell, David, Kristin Thompson og Janet Staiger** (2002): *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. London : Routledge.
- Brække, Jonas**: "Frustrert Hustruer-regissør" i: *Dagsavisen*, nettutgaven, 30.08.2007. URL: <http://www.dagsavisen.no/kultur/article313056.ece> [Lesedato 11.05.2008].
- Butler, Judith** (2006): *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York : Routledge.
- Dyer, Richard** (2002): *The matter of images – essays on representation*. London : Routledge.

Eik, Alexander (2006): "Kvinner må ta grep" i: *Dagbladet*, nettutgaven, 19.08.2006. URL: <http://www.dagbladet.no/kultur/2006/08/19/474358.html> [Lesedato 11.05.2008].

Enehaug, Heidi, Aslaug Hetle og Gjøril Seierstad (2004): *Når menn velger menn og kvinner velger menn*. (Forskningsrapport). URL: http://www.filmfondet.no/Desktop/Modules/Template022/BinaryFileCache/Template022_5_4437.pdf [Lesedato 12.05.2008].

Et apparat for likestilling. Oslo : Barne- og likestillingsdepartementet, 1995. (Norges offentlige utredninger, NOU 1995:15) URL: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/bld/dok/NOUer/1995/NOU-1995-15/4.html?id=115615> [Lesedato 11.05.2008].

Faludi, Susan (1993): *Det store tilbakeslaget: 90-åras kvinnebilde*. Oslo: Aschehoug.

Film & Kino, nettutgaven, 27.12.2007, "Laber høst ga reduksjon i kinobesøket". URL: <http://www.filmweb.no/filmogkino/incoming/article155655.ece> [Lesedato 11.05.2008].

Finstad, Inger-Lise (1999): *Norske damer gjennom 100 år*. Oslo : Schibsted.

Furre, Berge (1999): *Norsk historie 1914 – 2000: Industrisamfunnet – frå vokstervisse til framtidstvil*. Oslo : Det Norske Samlaget.

Gauntlett, David (2002): *Media, gender and identity: an introduction*. London : Routledge.

Giese, Suzanne (2001): *Drømmen om kvinden – kvindeidealer og feminisme i tre årtier*. København : Centrum.

Gilbert, Sandra M. og Susan Gubar (2000): *The madwoman in the attic : the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven, Connecticut : Yale University Press.

Gray, John (1992): *Men are from Mars, women are from Venus: The classic guide to understand the opposite sex*. HarperCollins : USA.

Greimas, Algirdas Julien (1974): *Strukturel semantikk*. Odense : Borgen.

Gripsrud, Jostein (2002): *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo : Universitetsforlaget.

Gudmundsdottir, Tinna og Inger Merete Hobbestad: "Etterlyser flere sterke kvinneroller" i *Dagbladet*, nettutgaven, 18.08.2006. URL: <http://www.dagbladet.no/kultur/2006/08/18/474263.html> [Lesedato 11.05.2008].

Hagemann, Gro og Klas Åmark (1999): "Fra 'husmorskontrakt' til 'likestillingskontrakt'" i: *Om makt. Teori og kritikk*. Fredrik Engelstad (red.). Oslo : Ad Notam Gyldendal.

Hall, Stuart (1980): "Encoding and decoding in television discourse" i: *Culture, media, language* Stuart Hall, m.fl. (red) London : Hutchinson.

Hanche, Øyvind, Gunnar Iversen og Nils Klevjer Aas (2004): *"Bedre enn sitt rykte" En liten norsk filmhistorie*. Oslo : Norsk filminstitutt.

Haskell, Molly (1987): *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Chicago : University of Chicago Press.

Hausken, Liv (1992): "En annen historie. En analyse av Anja Breiens Hustruer." (Hovedoppgave i massekommunikasjon og kulturformidling, Institutt for massekommunikasjon ved Universitetet i Bergen). i: *Levende bilder*, nr. 4, 1992. Oslo-Trondheim : Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.

Hausken, Liv (1999) "Fortellinger", kapittel 3 i Peter Larsen og Liv Hausken (red) (1999): *Medievitenskap: Bind 2: Medier - tekstteori og tekstanalyse*. Bergen : Fagbokforlaget

- Hirdman, Yvonne** (1988): "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning". i: *Genushistoria: en histografisk exposé*. Christina Carlsson Wetterberg og Anna Jansdotter (red), (2004). Lund : Studentlitteratur.
- Hirdman, Yvonne** (1992): *Den socialistiska hemmafrun: och andra kvinnohistorier*. Stockholm : Carlssons.
- Hirdman, Yvonne** (2001): *Genus – om det stabila föränderliga former*. Malmö : Liber AB.
- Holmøy, Katrine Ree** (2006): "De unge menns bransje" i: *Klassekampen*, nettutgaven, 31.08.2006. URL: http://www.klassekampen.no/artikler/kultur_medier/38992/article/item/null [Lesedato 10.05.2008].
- Hur svårt kan det vara? Filmbranchen, jämställdheten och demokratin** (2004): Filmkonst/92. Göteborg : Filmkonst.
- Kjønn og lønn: Fakta, analyser og virkemidler for likelønn**. Oslo : Barne- og likestillingsdepartementet, 2008. (Norges offentlige utredninger, NOU 2008:6) URL: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/bld/dok/NOUer/2008/nou-2008-6/9/1.html?id=501163> [Lesedato 13.05.2008].
- Kolb, Bryan og Ian Q. Whishaw** (2005): *An introduction to brain and behaviour*. New York : Worth Publishers.
- Kulturmeglerne** (2006): *Tallenes tale: Den offentlige pengestrømmen i norsk film i et kjønnsperspektiv*. URL: http://www.filmdir.no/data/dokumenter/339_060124%20-%20Tallenes%20Tale.pdf [Lesedato 12.05.2008].
- Larsen, Leif Ove** (1997): "Kompaniskap og kjønnskamp. Ekteskapskomedier i norsk film 1951-1964", i Gunnar Iversen og Ove Solum (red.) (1997): *Nærbilder: artikler om norsk filmhistorie*. Oslo : Universitetsforlaget.

Larsen, Peter (1999): "Medier og tekster", kapittel 1 i Peter Larsen og Liv Hausken (red) (1999): *Medievitenskap: Bind 2: Medier - tekstteori og tekstanalyse*. Bergen : Fagbokforlaget

Lian, Vigdis: "Om myter og fordommer" i: *Dagbladet*, nettutgaven, 23.02.2007. URL: <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/02/23/492980.html> [Lesedato 11.05.2008].

Lismoen, Kjetil: "Hvor står kvinnene i norsk filmbransje – og hvor burde de stå?" URL: <http://www.filmdir.no/dokVisSide.asp?id=865> [Lesedato 10.05. 2008].

Medienorge (2008): "Filmtoppen": URL: <http://medienorge.uib.no/?cat=statistikk&medium=kino&queryID=162> [Lesedato 11.05.2008].

Metodebok for mediefag. (2. utgave). Bergen : Fagbokforlaget, 2002.

Mulvey, Laura (1975): "Visual pleasure and narrative cinema". i: *Film theory and criticism: introductory readings*. Marshall Cohen og Leo Braudy (red) (1999). New York : Oxford University Press.

Mühleisen, Wencke (2003): *Kjønn og sex på TV: norske medier i postfeminismens tid*. Oslo : Universitetsforlaget.

Møllerop, Karen Moe og Grete Strøm: "Jorden kaller" i: *Dagbladet*, nettutgaven, 15.02.2007. URL: <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/02/15/492058.html> [Lesedato 11.05.2008].

Nistad, Einar 2002: *Det magiske rommet, en reise gjennom den norske film- og kinohistorien*. [Oslo] : Utgitt av Norske Kinosjefers Forbund i samarbeid med Norsk Filminstitutt.

Norges forskningsråd (1996): *Kjønn i media – konferanse om utviklingen i mediene I et kjønnsperspektiv*. Oslo : Norges forskningsråd.

Norges forskningsråd (1997): *Kjønn i endring: institusjoner, normer, identiteter: programnotat*. Oslo : Norges forskningsråd.

Picard, Kristina (2007): "Forfulgte kjendiser" i: *Det Nye*, nr 14, oktober 2007.

Rekruttering til norsk filmbransje (2006): AC Nielsen (Forskningsrapport). URL:
http://www.filmfondet.no/Desktop/Modules/Template022/BinaryFileCache/Template022_5_4614.pdf [Lesedato 12.05.2008].

Skretting, Kathrine (1997): "Streik. Norsk film og radikaliseringsen på 70-tallet", i Gunnar Iversen og Ove Solum (red.) (1997): *Nærbilder: artikler om norsk filmhistorie*. Oslo : Universitetsforlaget.

Solum, Ove (1997): "Veiviserne" i Gunnar Iversen og Ove Solum (red.) (1997): *Nærbilder: artikler om norsk filmhistorie*. Oslo : Universitetsforlaget.

Stam, Robert (2006): *Film theory: An introduction*. Massachusetts-Oxford-Victoria : Blackwell Publishing.

Thorkildsen, Joakim og Sigrid Hvidsten: "Klarer kvinner å skru opp en Ikea-hylle" i: *Dagbladet*, nettutgaven, 15.02.2007. URL:
<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/02/15/492167.html> [Lesedato 11.05.2008].

Turner, Graeme (2006): *Film as Social Practice* (4th edition). London-New York : Routledge.

Wetterberg, Christina Carlsson (1992): "Från patriarkat til genussystem". i: *Genushistoria: en histografisk exposé*. Christina Carlsson Wetterberg og Anna Jansdotter (red), (2004). Lund : Studentlitteratur.

White, Patricia (1998): "Feminism and film", kapittel 13, i: *The Oxford guide to film studies*. W. John Hill og Pamela Church Gibson (red). Oxford : Oxford University Press.

Wiker, Lars Johan: "400.000 vil bo slik" i: *Nationen*, nettutgaven, 16.04.2008. URL:
<http://www.nationen.no/landbruk/article3458460.ece> [Lesedato 11.05.2008].

Wood, Robin (2003): "Ideology, genre, auteur" (kapittel 6). I: *Film genre reader III*. Barry
Keith Grant (red). Austin : University of Texas Press.

Woolf, Virginia (2000): *A room of one's own*. London : Hogarth.

Zoonen, Liesbeth van (1994): *Feminist Media Studies*. London-Thousand Oaks-New Delhi :
Sage Publications.

Aale, Per Kristian: "Lite gøy på landet" i: *Aftenposten*, nettutgaven, 27.06.2007. URL:
<http://www.aftenposten.no/nyheter/uriks/article1857824.ece> [Lesedato 11.05.2008].

Aarseth, Asbjørn (1976): *Episke strukturer: innføring i anvendt fortellingsteori*. Oslo :
Universitetsforlaget.